艰难的突围

冯长春音乐史学文集

冯长春 著





微信号：shkjwx


ISBN 978-7-5439-7780-8
9 787543 977808 >
定价：48.00元
http://www.sstlp.com

艰难的突围

冯长春音乐史学文集

冯长春　著

上海科学技术文献出版社
Shanghai Scientific and Technological Literature Press

图书在版编目（CIP）数据

艰难的突围：冯长春音乐史学文集 / 冯长春著．—上海：上海科学技术文献出版社，2019
ISBN 978-7-5439-7780-8

Ⅰ．①艰…　Ⅱ．①冯…　Ⅲ．①音乐史—中国—近现代—文集　Ⅳ．①J609.25-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 257375 号

责任编辑：王　珺
封面设计：许　菲

艰难的突围——冯长春音乐史学文集
JIANNAN DE TUWEI: FENG CHANGCHUN YINYUE SHIXUE WENJI
冯长春　著
出版发行：上海科学技术文献出版社
地　　址：上海市长乐路 746 号
邮政编码：200040
经　　销：全国新华书店
印　　刷：常熟市人民印刷有限责任公司
开　　本：720×1000　1/16
印　　张：21.25
字　　数：381 000
版　　次：2019 年 3 月第 1 版　2019 年 3 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5439-7780-8
定　　价：48.00 元
http://www.sstlp.com

自 序

本书是我继2012年出版《历史的批判与批判的历史》之后的第二本音乐史学文集。书中选辑23篇不同性质的文章，其中20篇为2012年以后发表，除《艰难的突围——"重写音乐史"史学思潮的回顾与思考》一文曾收入笔者主编的其他文集外，其余文章均为首次结集出版。

尽管这些文章均属中国近现代音乐史学的范畴，但笔者还是做了粗略的分类，从中可大致看出笔者近年来的学术旨趣，也算是为这一阶段的学习与研究做一个简单的小结。

关涉中国近现代音乐史学史研究的几篇文章，除《群体的崛起——近现代广东音乐家研究巡礼》一文是为笔者主编《近现代广东音乐家研究》学术文集所作序言外，其余3篇皆为在学术会议发言稿的基础上进一步充实完成。有些读者或许对其中《艰难的突围——"重写音乐史"史学思潮的回顾与思考》一文已不陌生。此文最初为2011年11月30日在华南师范大学音乐学院举办的"中青年音乐理论家论坛"上的发言，翌年经补充修订作为专稿发表于南京艺术学院学报《音乐与表演》，后又收入笔者主编的《前沿与对话——中青年音乐理论家论坛文集》与《"重写音乐史"争鸣集》(作为本书"代序")两书。《"重写音乐史"争鸣集》为读者了解21世纪十余年来中国近现代音乐史学的发展状况，提供了一个聚焦式的切入点。《六十年与六个关键词——中国近现代音乐史学史巡礼》一文，系笔者于2017年10月21日在温州大学音乐学院举办的"中国音乐史学史专题学术研讨会"上的发言稿基础上补充、改写而成。如标题所示，本文只是择取六个最具代表性的关键词作为逻辑链条，对中国近现代音乐史学这一学科六十年的沿革做出了提纲挈领式的梳理与评述。《口述音乐史与中国近现代音乐史研究》一文，是笔者于2017年5月19日在台湾艺术大学中国音乐学系主办"中国音乐

‘学’与‘术’国际学术研讨会”上的发言论文，文章只是结合本人的治史体会对当前大有成为“显学”之势的“口述音乐史”提出自己的几点认识。笔者对主张口述音乐史应成为一门学科的观点并不认同。

有关音乐家与音乐创作研究的几篇文章，分别对萧友梅、陈洪、缪天瑞、何安东四位具有重要历史影响的音乐家做出了不同角度的论述。其中，《金兰之契　志同道合——略论萧友梅与陈洪的新音乐理想》一文系应《音乐艺术》之约为上海音乐学院建校90周年校庆而作，以此纪念萧友梅和陈洪两位先贤为中国专业音乐教育和新音乐文化发展做出的重要历史贡献。《西方音乐美学译介的先行者——缪天瑞》一文，系笔者为2015年10月16日在温州大学音乐学院举办的“缪天瑞研究会成立暨首届天瑞音乐博士论坛”而作，对缪天瑞先生已不为学界所熟知的音乐美学翻译做了专题性研究。另外两篇文章则分别是对作曲家何安东和陈洪先生早期创作的几首艺术歌曲的分析与研究，其中《何安东五首艺术歌曲研究》是与笔者的研究生、山东枣庄学院音乐系教师崔慧子合作完成。

对中国近现代音乐思潮和中国近现代音乐文化中的美学问题的持续关注，与笔者先后攻读音乐美学硕士学位、20世纪中国音乐史研究博士学位的学习经历分不开，也与笔者的治史观念有关。音乐史学研究总是要在微观、中观和宏观研究等不同层面加以推进，方可谈得上学科的不断发展。毫无疑问，在长时段历史叙事中对音乐思潮与美学问题的探究，更多地带有宏观研究的特点。只有不断追寻历史现象背后的内在逻辑，才能更准确、更深刻地揭示历史、阐释历史。书中关于1949年后中国音乐思潮研究的几篇文章，是笔者2012年博士后出站报告《音乐政治主义的沉浮与嬗变——现代中国音乐思潮研究》中部分章节的节选。作为专著整体出版博士后研究成果所遇到的非学术阻力，使我一再体味当下中国近现代音乐史研究依然深陷“艰难的突围”的学术困境。此外，需要指出的是，《近代中国新音乐文化发展中的美学进程》与《移植·嬗变·失落——建国十七年苏联音乐美学思想在中国的传播与受容》两文，是笔者与青年学者李明辉合作完成。十年前，明辉君曾随我攻读音乐美学硕士学位，随后与他合作的研究过程使我一再体会到教学相长的乐趣。

有关音乐文化交流的《明治时期日本音乐文化变迁对清末中国音乐文化的影响》一文，是笔者于2013年3月27日在日本东京艺术大学参加“第十届中日音乐比较国际学术研讨会”的参会论文，文章主要论述了近代日本音乐文化变迁对清末音乐文化产生重要影响的史实，这种单向的文化影响与输入和双向往来的文化交流有着很大的不同。关于李凌与“土洋之争”声乐史料以及“五三惨案”音乐史料钩沉与研究的两篇文章，前文是笔者据2013年12月11日在中国文联

与中国音协主办的“纪念李凌诞辰百年暨李凌学术思想研讨会”上的发言稿修订而成；后文则是与山东女子学院音乐系冯春玲副教授合作完成。在此，还要表达笔者对已故音乐史学家孙继南先生的缅怀之情及其无私提供“五三惨案”相关史料的感激。

书中收录的4篇音乐史学批评文章，一是笔者应商务印书馆（香港）之约为香港大学刘靖之教授《香港音乐史论》所作书评；二是应年度学刊《中国音乐年鉴》之约为“中国近现代音乐史研究”专栏所作3篇综述。虽为述评文章，但亦非酬应敷衍之作，故而一并收入文集，权当为读者提供一些文献信息。

上述节目单式的说明文字算是笔者对书中主要篇什写作缘由与内容的简要介绍，感兴趣的同仁自然可以做出批评性的阅读，野人献曝，也就不再拉杂絮叨了。

最后要感谢上海音乐学院音乐学系主任赵维平教授和上海科学技术文献出版社对文集出版的热忱推介以及编辑们付出的辛勤劳动，是他们的鼓励与支持使得这些原本散见于音乐期刊或出版物的拙文能够以这样一个完整的面貌呈现在读者面前。

冯长春

2018年2月26日

目　录

一、中国近现代音乐史学史研究

艰难的突围

——“重写音乐史”史学思潮的回顾与思考

引言：在政治运动中起步的中国近现代音乐史学

当一个学科自身成为问题丛结的学术聚焦点，意味着这一学科将不得不从整体上反思其基本理论的合理性并由此审视与其相关的研究成果。中国近现代音乐史学领域在20—21世纪之交兴起的“重写音乐史”思潮，大概就具有这样的特点。如今，“重写音乐史”早已不似戴鹏海先生最初在文章中所写的那样——是一个“不得不提的敏感话题”；但这个似乎快要成为老话题的史学命题却依然时常撩拨着音乐史家的学术神经。世纪之交持续多年的那场学术争鸣正逐渐显露出它对中国近现代音乐史学学科建设的重要意义。于是，将构成这一音乐史学思潮的文本收集起来加以整体观照，其价值也就不仅仅在于史料建设本身。

回顾中国近现代音乐学史可以发现，“重写音乐史”思潮的出现只是个时间问题。

“五四”新文化运动时期一些新音乐家有关中国新音乐文化发展以及抗战期间吕骥等人关于新音乐运动史的介绍，已经初具中国近现代音乐史研究的雏形，但作为一门独立的学科，中国近现代音乐史学真正起步于20世纪50年代后期。如今，从事中国近现代音乐史研究的学者或学子们，在论及这一学科正式提出和以集体作业形式着手学科建设的起点时，总会将其上溯至1958年那个“人有多大胆，地有多大产”，处处“放卫星”的“大跃进”时代。其实，中国近现代音乐史研究作为一个学科的诞生，并不仅仅是大跃进时代激情燃烧、狂飙突进的产物，其

最初的动因是1957年反右运动中官方指令的结果。指出和重视这个史学背景，才能更为清晰地认识到中国近现代音乐史学当初被视为"是一门为社会主义政治服务的科学，是一门战斗的科学"[①]的时代内涵。

1957年11月1日，时任文化部副部长的刘芝明在音乐界批判"右派分子"黄源洛大会上的长篇发言中认为，自1949年以来，音乐界存在着尖锐的两条路线的斗争，党的领导已经被削弱或篡夺，"右派"们正企图用反动的资产阶级音乐路线取代党和毛泽东的文艺路线。为了彻底粉碎"右派"们"恶毒""卑鄙""颠倒黑白"的"勾当"，刘芝明指出：

> 必须很快地写成一本中国近代音乐史，用以教育与提高音乐界的同志们。[②]

1958年1月14—17日，即在刘芝明面向音乐界发出这一官方指令的写史要求两个月后，中国音协在京召开各地音协负责人会议，着重讨论的议题之一就是《中国近代音乐史》的编写问题。是年5月召开的中共八大二次会议后，全国掀起了声势浩大的"拔白旗，插红旗"运动。因钱仁康先生为纪念黄自逝世20周年在《音乐研究》发表了《黄自的生活、思想和创作》与《黄自主要作品分析》两文，音乐界顺势展开了对钱仁康资产阶级学术思想的批判。对钱仁康的批判被认为是粉碎以黄自为代表的资产阶级音乐文化，树立以聂耳、冼星海为代表的社会主义现实主义音乐文化的两条路线的斗争，批判的结果是要在音乐学术研究领域"兴无灭资"，"真正让政治挂帅"。

在反右"拔白旗"政治运动的推动和"鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义"总路线的指引下，中国近现代音乐史学这一学科开始大跨步地启动了。1958年秋天，以上海音乐学院部分师生为主的《中国现代音乐史》编写组和以中国音协、中央音乐学院中国音乐研究所为主的《中国近现代音乐史》编写组分别成立。经过一年多的奋战，京、沪两个编写组分别完成了《中国近现代音乐史纲要》(共五编，未定稿)和《中国现代音乐史(1919—1949)》(共四编，未定稿)两部史稿，北京编写组还编印了10册共计三百余万字的史料。这两部未定稿的"中国近现代音乐史"成为此后二三十年间中国近现代音乐史研究的重要参照和史料来源，可谓功不可没。新时期以来多被诟病、在"重写音

---

① 中央音乐学院音乐学系历史小组集体讨论：《音乐史领域中的两条路线的斗争》，《音乐研究》，1958年第6期，第3页。

② 刘芝明：《坚决走社会主义的音乐路线》，《人民音乐》，1957年12月号，第8页。

乐史"争鸣中屡遭批评的汪毓和先生编著的《中国近现代音乐史》一书，其最初的所谓"小白本"也是"大跃进"中中国近现代音乐史编写的成果之一。应当说，很长一段时期以来，中国近现代音乐史学依然无法离开"大跃进"中积累的史料蓝本。

但是，正因为中国近现代音乐史学是出于政治斗争的需要而起步，这一学科也就不可避免地带有几乎那一时代史学研究所共有的学术局限性，建立在经过"主义"筛选史料基础上的中国近现代音乐史，基本是一部旧民主主义革命加新民主主义革命的音乐史。历史是客观的，史学是主观的，然而，史学研究的主观性不能建立在随意裁剪历史、改编历史和以论代史的基础上。尊重历史，尽可能还历史以本来面貌，应是史学研究包括音乐史学研究必须遵循的基本规律。但是，在以阶级分析方法审视一切，一切服膺于政治斗争需要的年代，把音乐史学作为一门具有独立品格的学科加以研究的设想，只能是一种难以企及的学术理想。"大跃进"中取得的那些音乐史学成果，已成为音乐史学自身需要研究的问题，其中，"左"的思潮的影响成为中国近现代音乐史学成长中最大的屏障。这一屏障的拆解与清除，也就成为中国近现代音乐史学发展道路中必须迈出的一步。"重写音乐史"的争鸣，走出的正是这一步。

一、"重写音乐史"之争鸣始末

"重写音乐史"的争鸣作为一股音乐史学思潮或曰一场音乐史学批评活动，缘起于20世纪80年代。这一命题的提出，既是"思想解放"和"重写文学史"影响的结果，也是中国近现代音乐史这一学科内部亟须拨乱反正、吐故纳新的自身需要。

1988年，受"重写文学史"的鼓舞和启发①，戴鹏海先生率先提出了"重写音乐史"的口号。这一口号是在与赵沨先生商榷的一封公开信形式的文章中提出的。现在看来，这篇文章的价值与意义并不在于仅仅是为作曲家江文也的历史评价问题做出实事求是的辩护，而在于作者由此生发并郑重提出的"重写音乐史"的史学要求：

---

① "重写文学史"讨论的主要阵地是《上海文论》，该刊以专栏的形式，从1988年第4期至1989年第6期共推出9辑关于重新审视现当代中国文学史及其写作的讨论文章。这些颇具新史学色彩的文章对于长期以来在"左"的思潮影响下的文学史写作做出了深刻的反思，强调文学史研究应关注文学本体及多重视角与方法，摆脱以往以政治史统摄文学史研究的方法与模式。

> 我认为，对于音乐界来说，“重写音乐史”早就应该提到议事日程上来了，而且这个任务也许比文学界更为紧迫，更为艰巨，更需要认真对待。之所以紧迫，是因为至今所见到的“音乐史”不过是“运动史”或其“改良”版本；之所以艰巨，是因为音乐界受“左”的指导思想的影响远远比文学界深重；之所以要认真对待，是因为至今这种清除影响的工作远远比文学界落后，遇到的阻力也远远比文学界顽固、强大。然而，无论如何，“重写音乐史”是势在必行的。[①]

文中所谓音乐史具体是指中国近现代音乐史，而非中国音乐通史或其他，十余年后当“重写音乐史”成为一股重要的音乐史学思潮，其探讨的史学对象依然明确为中国近现代音乐史。然而，1989 年的政治形势不但使 80 年代的思想解放运动从此搁浅，文艺理论界领风气之先的“重写文学史”讨论活动也宣告结束，戴鹏海先生提出的“重写音乐史”口号也就未能引发应有的重视与呼应。不过，这一时期香港大学刘靖之先生连续主持举办的几次“中国新音乐史”研讨会以及刘氏本人的中国新音乐史研究，显示出一种自发的“重写音乐史”的学术姿态。由刘靖之负责的香港大学亚洲研究中心于 1985—2001 年间连续召开了七次“中国新音乐史研讨会”和六次与中国新音乐有关的专题研讨会，海峡两岸暨香港地区的一些学者和音乐家参加了这些研讨会，其间还出版相关文集十三辑。尽管刘靖之本人并未提倡“重写音乐史”，甚至此后还对这一口号表示不理解（详见后文），但自从他针对汪毓和先生《中国近现代音乐史》这本全国最具影响的中国近现代音乐史学著作展开系列批评以及对新音乐史的重写、评价开始，加之这一时期黄旭东等学者针对汪毓和教材的史学批评与历史反思，“重写音乐史”终于从实践层面拉开了序幕。也正是由于汪著往往被作为反思中国近现代音乐史研究的例证，刘靖之更是公开批评汪著是“中共音乐史”而非“中国音乐史”，[②]因此，在这场关于“重写音乐史”的争鸣中，汪毓和及其著作便每每成为被批评的对象，汪先生本人的多次回应与反批评，则进一步推动了这场争论的发展。

真正使“重写音乐史”这一话题引起整个中国近现代音乐史学界瞩目的，还要提到戴鹏海先生的另外两篇文章。2001 年和 2002 年，戴鹏海连续发表《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战

① 戴鹏海：《两点质疑——致成于乐先生》，《人民音乐》，1988 年第 11 期，第 10 页。
② 参见刘靖之：《中国新音乐史论集》，香港大学亚洲研究中心，1988 年版，第 102 页。

歌曲集及其编者说起》和《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的"个案"系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》两文。如作者所说，本着"秉笔直书的实录精神"，力求"不虚美，不掩恶"，坚持"论从史出"，[①]文章从对音乐家具体个案的深入研究与史学批评入手，最终上升到中国近现代音乐史学科高度，再次呼吁学界应重视和着手"重写音乐史"工作。戴先生认为，与中国文学史研究所取得的突破性进展相比，近半个世纪来的中国近现代音乐史研究基本上一直是"移步而不变形"，至今尚未出现质的飞跃，也没有一部可以面向21世纪的中国近现代音乐史教材，因此，应以开放的姿态和思维，写出一部客观公正、真实可信的"中国现代音乐史"。[②]

自此，接续20世纪八九十年代对中国近现代音乐史学的点滴反思与批评，"重写音乐史"终于在20世纪之初成为一股重要的音乐史学思潮，引起了音乐学界的广泛关注——2002年7月底在福州召开的中国音乐史学会第七届年会上，"重写音乐史"成为一个热点话题；学术媒体也表现出对这一史学命题的浓厚兴趣，武汉音乐学院学报《黄钟》在2002年第3期辟出专栏就"重写音乐史"问题展开争鸣；陈聆群先生和汪毓和先生还分别于2002年9月、2003年第二学期在上海音乐学院和中央音乐学院将"重写音乐史"列为音乐学讲座与研究生选修课。此后，一些重要的音乐学期刊、报纸接连发表了大量有关"重写音乐史"讨论的文章，有的学者在外出讲学时也将"重写音乐史"作为演讲的题目，有的研究生招生机构还曾将"重写音乐史"作为考试题目，借以考察考生对中国音乐史学学术动态的把握程度。可以说，中国近现代音乐史学领域的老、中、青三代学人都或参与或关注到这场史学讨论，争鸣本身也成为评述的对象。

"重写音乐史"命题提出至今已是25年，其中断断续续的争鸣达十余年之久。据笔者粗略统计，至21世纪10年代末这场争鸣逐渐式微，正式发表的直接或间接论述这一史学命题的文章有四五十篇之多，足见这一"重写"话题的学术吸引力。余峰在一篇评述"重写音乐史"话题的文章中曾庄谐并重地写过这么一段话：

> 从目的论角度看，"重写"话题的"隆重推出"，是有深厚的社会政治和学术历史背景的，它的"闪亮登场"并非单纯的学术争论、学科建设、教材重写

① 戴鹏海：《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的"个案"系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》，2002年第3期，第80页。

② 戴鹏海：《"重写音乐史"：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》，2001年第1期，第70页。

> 等目的，而暗含对——历史的批判——异化模式的否定——政治意识形态的反动——主流霸权话语的控诉——压抑变形了的弱势心理的补偿——“冤屈”“错解”史实的披露等心性诉求。这是借“重写”说事儿的一场“人文思潮”，是各路高手不约而至的一次“黄钟论剑”，是时间焦点上一幅“盛事景观”。①

这样一场学界集体关注、众多学者参与其中而形成的音乐史学思潮，其中究竟有哪些值得我们反刍的思想与智慧呢？

二、“重写音乐史”之原初内涵

正如“重写文学史”讨论过程中对“重写”概念的不同理解一样，随着讨论的展开与深入，“重写音乐史”的“重写”一词也引发了不同的解读和阐释。比如，刘靖之先生就明确表示“重写”口号“逻辑不通”“思想僵化”。他认为：

> “重写”意味着从内容、观点、角度乃至体例、结构、研究方法上把一部已印行发表的专著重新撰写，也就是说，“重写”的作者是针对某一文本来再写一次，否则就不是“重写”。照常理来讲，应该由原作者来“重写”，有独立思考能力、有独到见解的音乐史学者不会根据另一位作者的论著来“重写”，因为从学术独创和知识产权的角度来讲，“重写”有违学术原则和逻辑。②

不难看出，刘靖之所理解的“重写”大致属于某一音乐史学著作的自我修订，但他又认为《中国近现代音乐史》的修订及其本人《中国新音乐史》的增订不属于“重写”，“重写”是“针对某一文本”“重新撰写”或“再写一次”，与戴鹏海先生最早提出的针对“左”的思潮而重新审视中国近现代音乐史研究的学术理念不在同一语境。按照刘靖之先生理解的这种学术操作方式，“重写音乐史”的确会变成一种了无意义乃至比较荒诞的学术行为。

《上海文论》“重写文学史”栏目主持人陈思和教授关于“重写”一词有一个比较直白明了的解释：“‘重写’的意思很简单，就是把你今天对现代文学的新的理

---

① 余峰：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》，2006年第3期，第95—96页。
② 刘靖之：《增订版序》，《中国新音乐史》（增订版），香港中文大学出版社，2009年版，第xxix页。

解写下来。"[①]这是关于"重写"概念的比较广义的一种认识。类似观点在"重写音乐史"讨论中也不难见到，如梁茂春先生所言：

> "重写音乐史"本应是一个非常自然而亲切的话题，这是我们从事音乐史研究的每一个人的日常工作……我甚至觉得：没有自觉的"重写音乐史"的学者，就不是一位称职的学者；没有以"重写音乐史"为职责的音乐史学家，就不是一位富有独创精神的音乐史学家。[②]

相似观点的还有汪毓和先生：

> 我认为各种不同作者所写的同一学科的"音乐史"，都是属于新的作者对过去作者所写的不够满意，才促使他觉得应该另写一本更合适的。一些作者对于自己所写的同一本著作进行必要的修订，也是属于一种"重写"。我理解的"重写"就是对自己认为不妥的认识，自己也没弄准确的事实，都应该不断去进行修正。[③]

对"重写"的理解关乎如何进行"重写"。"重写音乐史"讨论中关于"重写"之理解与实践的观点不一而足，留待下文论述。此处应特别指出的是，与"重写文学史"一样，"重写音乐史"争鸣中的原初内涵，也是最核心的思想实质却是非常明确和不能忽略的，那就是对中国近现代音乐史研究中"左"的思想的反拨，以及由此引发的对音乐史观的反思。这也是戴鹏海先生最早在有关"重写音乐史"命题的文章中着重指出的问题：

> 如果不讳言事实就应该承认：起步于50年代后期的中国现代音乐史编写工作，并不是自发的个人行为，而是在"大跃进"的高潮中有组织、有领导地进行的集体行为，因此也就不可能不受到当时在全国占主导地位的左倾指导思想的严重影响。[④]

---

① 陈思和、王晓明：《关于"重写文学史"专栏的对话》，《上海文论》，1989年第6期，第4页。
② 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》，2002年第3期，第3页。
③ 汪毓和：《关于"重写音乐史"——读〈"重写音乐史"：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》，2001年第2期，第78—79页。
④ 戴鹏海：《"重写音乐史"：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》，2001年第1期，第67页。

正是由于这种影响全局的“左”的思想的制约，起步中的中国近现代音乐史学在研究方法、史料取舍、话语方式、历史评价等诸多方面，都或显或隐地表现出意识形态化的史学特征。因此，中华人民共和国成立后30年间的中国近现代音乐史研究往往“片面强调政治的统帅作用”，“轻视史料工作”，“以论带史”；[①]“突出音乐文化的阶级性、对政治的从属性，忽视甚至抹杀音乐文化的历史继承性、相溶性，尤其是相对独立性”。[②]

其实，这样一种学术特征不仅仅反映在中国近现代音乐史学领域，那一时期有关音乐的史学研究大抵都呈现出这样的面貌。即便到了改革开放的80年代，积重难返的“左”的史学思路，依然在发展中的音乐史学道路上时隐时现。因此，戴鹏海先生认为，20世纪80年代以来正式出版的一些中国近现代音乐史学著作，不过是在“大跃进”期间所确立的总体框架内作了些修修补补的“微调”，“左”的影响未能得到根本的清除，真正站在音乐艺术规律高度，从音乐本体出发，全面、真实、客观、公正、准确地反映中国近代音乐文化整体面貌的音乐史学著作付之阙如。[③]

观念的转变总是伴随着心灵的阵痛。中国音乐史学发展的脚步虽然缓慢，但新时期以来要求摈弃或逐步摆脱“左”的思想的影响，是绝大多数音乐史学家的共同追求，即便在“重写音乐史”思潮中屡遭批评的汪毓和先生，也曾诚恳地表示出对“左”的音乐史学的反思：

> 我想经过“文革”的血的教训，大家还是真心愿意清除“左”的影响的，而且这几年也是取得了一定的进步的。首先在思想上肯定这一点，再提出进一步的要求和批评，大家是会虚心接受的。因此，进一步搞好我们的工作，进一步肃清“左”思潮的影响，是当前大多数从事音乐史工作者的共同心愿。[④]

综上所述，谨记“重写音乐史”的反“左”实质非常重要，“重写音乐史”的根本

---

① 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》，2002年第4期，第60页。

② 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》，1998年第3期，第17页。

③ 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》，2001年第1期，第69页。

④ 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》，2001年第2期，第80页。

目的及其意义正是集中体现在这一史学思想之上，忽略这一点就会在一定程度上低估了“重写”话题的时代意义与思想价值。

当然，摆脱“左”的思想影响和政治史制约的史学思维，同时也要避免陷入远离或脱离政治背景的纯音乐史叙事模式。近年来也有学者认为，应该按照中国近现代音乐发展的自身规律对音乐历史加以断代叙事，似乎这样就可以摆脱历史评价的政治影响与束缚。问题在于，中国近现代音乐的发展从来就不是一部纯然自律的音乐史，每一个历史阶段的音乐文化无不深受社会政治的他律制约。因此，不能将史学研究中对“左”的政治思想的反拨与历史解读中忽视政治因素的做法相提并论。

三、“重写音乐史”之泛化内涵

“重写音乐史”的讨论没有停留在对“左”的史学观念的批评与反拨，而是不断延伸到音乐史研究的诸多层面。“重写”内涵的泛化导致“重写”之外延与边界不断扩大，这种辐射性的争鸣效应从不同角度进一步深化了对中国近现代音乐史学的理解。关于“重写”之内涵的泛化，值得重视的观点大概有以下几种。

（一）历史观的反思与检视

对音乐史观的反思和检视，是与“重写音乐史”讨论中对“左”的思想观念的批判联系在一起的。正是由于“左”的思想的干预，中国近现代音乐史研究中长期存在着一些偏狭的音乐史观，仿佛音乐历史的本体就是“人民音乐史”或“革命音乐史”。虽然几乎每一个音乐史家在谈到历史观问题时，都会声称坚持马克思主义的唯物史观，但当历史观也具有浓厚的政治色彩的时候，它就极有可能成为学术研究的政治标签，而是否真正能够理解唯物史观的精髓并在音乐史研究中加以正确地运用，未必经得起严格的推敲。居其宏先生在一篇长文中指出，20世纪50年代以来的中国近现代音乐史研究，“对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成分划线……”。因此，他提出必须对中国近现代音乐史研究进行“史观检视”，即以唯物史观为出发点及其归宿，恢复音乐史学研究中实事求是的科学精神，“史观检视”是“重写音乐史”之关键：

> 若不从"史观检视"这一根本点着眼，只把"重写"话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，"重写"话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。[①]

笔者以为，音乐史研究中对唯物史观的正确理解与运用，至今仍是一个值得检视的问题。如果说以往由于受"左"的思想的影响，从政治斗争和阶级分析的角度对唯物史观作了狭隘、庸俗的理解和运用，时下则依然可见将音乐实践与时代背景简单叠加、带有鲜明机械唯物主义特点的研究模式。"左"的幽灵不见了，但音乐作品的互文性与历史性以及作曲家丰富的心灵世界与精神创造，往往得不到恰如其分的阐释。唯物史观并非简单地声明与唯心史观划清界限，如何正确地驾驭唯物史观从而对复杂精神创造的音乐文化加以历史研究，需要做出深入的思考与实践，而不是贴个标签或自我标榜就可大功告成。

(二) 音乐史学方法论的拓展

值得一提的是，"重写音乐史"讨论中有几篇文章不约而同涉及到"新史学"视角在中国近现代音乐史研究中的运用问题。

常晓静在《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》一文中认为，应借鉴社会史写作中对传统政治史写作的颠覆性笔法，重新审视以往深受政治道统色彩过于浓重的中国近现代音乐史研究，"因为重写音乐史不只是一个史料学问题，更是一个认识论和学术范式问题"。作者认为：

> 对音乐史的"重写"不仅意味着对既往音乐"道统"的简单的价值论质疑或否定，也不仅意味着对音乐正史进行史料的补足，而应该本着社会史的结构与系统性原则，通过新因果关系的发现和实在的历史叙事，渐次恢复近代以来新音乐人（及其作品）、新音乐思潮、新音乐运动、新音乐生活本然的"复调"色彩，从而真正颠覆以往音乐叙事的"单旋律"色彩和"主流"单线演进的道统的时间性向度。[②]

---

① 居其宏：《史观检视、范畴扩展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈"重写音乐史"》，《中国音乐学》，2003年第4期，第13页。

② 常晓静：《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版），2006年第1期，第130页。

这是“重写音乐史”讨论中为数不多从“新史学”角度反思音乐史学方法论的文章，值得重视，但由于发表在非音乐类刊物上，似乎并没有引起学界的关注。

“新史学”是西方20世纪10年代兴起、30年代后蔚然成潮的一个历史研究的学派，其代表人物是美国历史学家鲁滨孙和法国年鉴学派的一些学者。新史学理论打破了政治史、精英史等旧的研究模式，主张历史研究应与广阔的社会科学研究相联系，强调扩大历史研究的范围，在史料收集与研究的基础上重视历史的阐释。除上文外，李方元与胡小东也提出“重写音乐史”的新史学视角问题。李方元认为，应重视“新史学”关注社会生活的研究特点，“从社会史角度观照，将社会中不同层位的社会现象纳入到学科研究中来，成为研究的对象，以审视音乐在不同区域与空间中的发展与变迁”。[①] 长期以来，中国近现代音乐史研究主要集中在音乐家、音乐作品、音乐史料考证等主要方面，研究视野与方法均有待于进一步的拓展，“新史学”中的社会史视角对于中国近现代音乐史研究无疑具有积极的启发意义。胡小东在《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》[②]一文中虽然也郑重地提出了对“新史学”方法的借鉴，但文章关于“新史学”理论的叙述语焉不详，带有网络资料下载拼凑的痕迹，且文中有关“重写音乐史”的内容已被证实基本抄自一篇关于“重写音乐史”争鸣活动的评述文章，[③]存在明显的学术不端行为。鉴于此，该文观点此处不再赘述。

“新史学”观念的借重者，其根本出发点同样是强调对政治史研究和“左”的思想影响的疏离，这与“重写音乐史”最初的出发点是相呼应的。但总的来说，“重写音乐史”争鸣中缺少结合中国近现代音乐史深入探讨音乐史学本体论问题的文章。因此，就中国近现代音乐史研究而言，与其他史学领域之间的对话显得尤为必要。比如，20世纪80年代以来西方兴起的“新历史主义”的诸多史学观念，对习惯于宏大叙事和追求客观真理的中国近现代音乐史研究而言，或许能够带来一些新的启发和思考。

（三）加强音乐史料建设

史料之于历史研究永远是第一要素，“重写音乐史”讨论中不少学者都提出了史料建设问题。着重论述这一问题的是陈聆群先生。他在几篇文章中反复表达了中国近现代音乐史研究新史料之不足的问题，明确指出中国近现代音乐史

---

① 李方元：《关于“重写音乐史”的几点思考——历史与教育双重视角的思考》，《天津音乐学院学报》，2010年第4期，第9页。

② 胡小东：《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》，《人民音乐》，2009年第3期。

③ 乔邦利：《“重写音乐史”讨论中应遵守学术规范》，《人民音乐》，2009年第7期。

料建设应从“文、谱、音、像、图、物”六个方面着手，唯如此，“方能构成中国近现代音乐史的完备的史料体系”。[①] 这个史料体系无疑是一个系统工程，值得学界同仁自觉努力，集体攻关。尽管1958年以来有关中国近现代音乐史的资料建设已颇具规模，但经过“主义”过滤的史料是否具有真正的史学价值？如何挖掘和利用那些被“主流历史”所遮蔽的史料，从而重建某些被历史遗忘了的历史？就此而言，重视中国近现代音乐史料的重建与辨析，对于“重写音乐史”的实践具有至关重要的现实意义。

此外，汪毓和先生在谈及史料建设时的一段话极具现实批判性，反映了社会浮躁之风对音乐生活和音乐学研究领域的侵蚀：

> 实际音乐生活中，为了各种各样的场面宏大的拼盘式歌舞活动，有关各方面所花的钱已达到了惊人浪费、甚至令人厌烦的地步，但为了改进研究、教学工作编制出版真正能代表新中国音乐建设的主要成绩的乐谱和音响的出版物，反倒总得不到有关方面的重视。这种对我国现代自己代表性作曲家及其音乐作品的不珍惜已经到了不可容忍的地步了。这些实际问题得不到应有的解决，中国近现代音乐史的上述教学改革就将成为一句空话，要使日益扩大的中国音乐在世界上的影响，也将成为一句空话。[②]

史料意识的淡薄与音乐文化建设的功利主义，其消极影响不仅仅在于音乐史的教学与研究，而是的确关乎音乐文化的历史传承与发展。上述批评应当引起中国音乐界特别是音乐文化职能部门的重视与警醒。

(四) 重视音乐史的教育学功能

作为音乐史学文本的音乐史教科书和作为音乐史知识传授的音乐史课程，其价值与意义的凸显就在于音乐文化的历史传承和音乐历史知识的教育学功能。从这一维度思考音乐史的书写问题，可能具有更为广泛的实际意义。李方元特别从音乐史教育的意义与价值这一角度，对“重写音乐史”提出了教育学视角的要求。他认为，音乐史教育相关两个方面的重大问题：一是中国音乐史的学习价值，即通过这一音乐史知识的学习，构筑学生的音乐历史意识，发展学生

---

① 陈聆群：《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》，《黄钟》，2002年第3期，第8页。

② 汪毓和：《站在历史的坐标点上——谈“重写音乐史”中音乐史教学和研究的几个问题》，《音乐周报》，2003年3月14日，第6版。

体察事物变化、辨识现象与本质的能力；二是中国音乐史的教育价值，提升音乐史课程全面的教育功能，挖掘音乐史课程中潜在的人文价值，为学生人格建构提供有益的支持。鉴于此，他提出从教育视角“重写”音乐史应注意三个方面的问题：一，全面分析与研究当前主流的中国音乐史书写，吸纳优点，弥补不足；二，既然是当下“重写”，应体现出其当今最高学术水平，突出其学术性、时代性、代表性；三，挖掘中国音乐史教材的人文内涵，充分展现其基础性、人文性和教育价值。①

上述“重写”思路突出了音乐史书在音乐史识传承和学生人文修养中的角色担当作用，从教育层面强调了“重写音乐史”的实践性与社会意义。呼应“重写音乐史”争鸣中关于音乐史教科书的编纂问题，上述观点值得肯定。

在“重写音乐史”讨论中也有人认为，由于音乐史教材与史学专著性质不同，因此在历史人物的取舍和评价方面就可以有所忽略甚至“只字不提”，仿佛“重写音乐史”的根本问题就是如何重写音乐史教材。笔者以为，决不能将“重写音乐史”仅仅局限在历史教科书的编写这一范畴，更不能简单地以“教材体例”为由来解释音乐史学研究中存在的各种问题。历史研究的基本方法以及研究者所应具有的史家品格，在任何形式的史学研究中须臾不可丢弃。笔者赞同居其宏先生的观点：

> 就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性。②

（五）新旧音乐传统的相互关系

如上所述，“重写音乐史”不仅仅是个纯粹的音乐史研究问题，也牵涉到音乐史教学问题。针对音乐学领域存在的“否定中国新音乐传统”和“忽略古老音乐传统”的两种极端倾向，冯文慈先生提出了中国近现代音乐史教学中“两个传统并存与古今衔接问题”：

> 如果是从“重写”中国近现代音乐史的角度来考虑，我以为针对当前高等音乐、艺术院校和高师音乐、艺术系科本科的正规教学来说，首先需要考

---

① 李方元：《关于“重写音乐史”的几点思考——历史与教育双重视角的思考》，《天津音乐学院学报》，2010年第4期，第10页。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》，2003年第4期，第7页。

虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。[①]

具体的学术对策是，正视传统音乐文化和新音乐文化在中国近现代音乐历史中“并存并重”的事实，努力做到“符合客观史实的平衡”，使近现代音乐史和古代音乐史“恰当地衔接”，同时注意到传统音乐和新音乐两个传统“互相靠近”“互相渗透”的客观史实并对此做出应有的分析与阐述。冯先生提出的问题及其设想，对于中国近现代音乐史的研究与教学均具有积极的指导意义。问题在于，如何在研究与教学中理想地接近这一目标，显然是一个较为复杂的系统工程，对中国近现代音乐史研究与教学人员的知识结构提出了高标准的要求。

陈聆群先生对冯文慈先生的观点表示欣赏，认为循此思路探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型，有可能成为“重写音乐史”的“一个突破口”。[②] 居其宏先生则对这一思路表示质疑，认为这一“突破口”的择定带来的是“学科扩张”的构想，其“视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿”，因而“不大具有现实性和可操作性”。[③]

笔者以为，解决上述矛盾问题的关键在于如何把握两个传统的“平衡”分寸。古老音乐传统的当代遗存内容宏富，“中国传统音乐”“民族民间音乐”“民族音乐学”等领域乃至更为细分的戏曲史、曲艺史等门类史，已经在传统音乐研究与传承方面做出了值得重视的成绩，中国近现代音乐史学则可采取相应的简化处理，着重于新旧传统嬗变、交融与更迭的规律性和原理性论述，避免出现居其宏先生所谓“体态过分臃肿”的学科面貌。

四、“重写音乐史”争鸣之不足

“重写音乐史”争鸣虽内容丰富，涉及中国近现代音乐史研究与教学的诸多方面，但其中也存在一些未能深入甚或有所忽略的学术盲点，特别是在音乐史学

① 冯文慈：《中国近现代音乐史教学——两个传统并存与古今衔接问题》，《天津音乐学院学报》，2002年第1期，第10页。

② 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》，2002年第4期，第62页。

③ 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》，2003年第4期，第13页。

观和音乐史料学两方面的探讨上存在明显不足。

(一) 音乐史学观问题

音乐史学观是关于音乐史学学科的本质认识,反映了音乐史学家对音乐史观和音乐史学的理解与阐释,属宏观史学范畴。

大约在“重写音乐史”口号提出的同一时期,戴嘉枋先生曾撰文提出中国音乐史学观念的多元化问题。文章指出,由于政治化史学思想的影响,中国音乐史学难以对中国音乐历史发展的规律做出科学的总结,甚至一度沦为“影射史学”;当代中国音乐史学应该摒弃以往单一的音乐史学观,在多元音乐史学观念的基础上对丰富的音乐历史现象做出全方位、多层次的史学研究。① 不过,就此后的中国近现代音乐史研究来看,多元化音乐史学观念并没有得到有效的探索与实践。十年前,笔者曾撰文参与“重写音乐史”的讨论,当时的粗浅认识是历史研究应多一点美学品味,因为任何一部音乐史均可视为是人类音乐立美、审美发展的历史(当然,这并不意味着审美功能吞并一切),而历史研究中的审美观照却不存在必须重写的问题。此外,笔者也认为,中国近现代音乐史学应重视史学观的探讨,“重写音乐史”争鸣中缺乏这方面的深入思考。② 直到今天,笔者依然认为,音乐史学观以及相关音乐史学理论是理应值得重视但却没有获得足够重视的史学命题。很显然,我们今天谁也不会强调中国近现代音乐史学“是一门战斗的科学”,是为阶级斗争和无产阶级政治路线服务的学科。但今天的中国近现代音乐史学似乎依然面临着“致用”和“求真”两条道路的选择,缺乏深刻的批判性。更多的问题也摆上了史学研究的案头,比如:历史研究能够真实地还原历史的本来面貌吗?如何处理历史认识的主体性、主观性与历史客观性之间的矛盾关系?哪些内容构成了中国近现代音乐历史的本体?音乐历史的本质停留在史学家的静观中还是延伸在当下的阐释中?音乐史学的社会价值究竟如何体现?如果诸如此类的史学本体论问题依然引不起学界的兴趣的话,中国近现代音乐史研究就总是大抵呈现出一副简单讲述音乐历史故事的面孔。作为艺术史研究的音乐史学显然不应只停留在这个层面。

美国布里斯托大学博士生贾抒冰在一篇综论 20 世纪 80 年代以来英美“新音乐学”发展概况的文章中,以“新音乐学”理论审视“重写音乐史”论争,指出中

---

① 戴嘉枋:《继承、扬弃与发展——论音乐史学多元化观念的萌生及其合理内核》,《中国音乐学》,1988 年第 1 期,第 44—50 页。

② 冯长春:《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》,《中国音乐学》,2004 年第 1 期。

国近现代音乐史研究中存在社会学与文化学视角的双重缺失。他认为,“重写音乐史”争鸣很少将讨论的目光投向史学以外的社会、文化研究领域,发掘和整理历史资料依然是国内中国近代音乐史研究的重心,仅仅停留在改造“历史主义”的研究模式,并不能达到改造更新整个学科的目的。为此,作者提出:

> 英美“新音乐学”发展的丰硕成果告诉我们,历史和文化研究的双重视角,有利于研究音乐这样既承载历史又与现实生活和人类文化息息相关的艺术门类。……如果可以把中国音乐放到“世界音乐”的研究范畴中讨论“重写中国近代音乐史”的课题,或者将中国音乐史的研究纳入整个音乐学的研究体系中进行“批判性思考”,那么新的思路、新的研究方向的出现将指日可待。①

“他者”的身份带来的不仅仅是研究视角的转换问题,同时也涉及音乐史学观和音乐史学方法论的更新问题。贾抒冰还援引安德鲁·琼斯(Andrew Jones)从殖民主义、现代性、文化融合等视角撰写的《黄色音乐——中国爵士乐时代中的媒体文化与殖民主义的现代性》一书,强调“不管是从事中国音乐史还是西方音乐史研究,学科之间的共通、音乐学整体性、综合性意义的把握已经成为各项研究求新求变的关键。”②笔者认同这样的观点。就此而论,“重写”中国近现代音乐史需要在史学元理论上做出有效的探索与实践。

(二)音乐史料学问题

音乐史料学是对音乐史料的源流、真伪、价值及其运用加以研究的学问,属微观史学范畴。

尽管我们很难认同傅斯年“史学即是史料学”的治史观点,但史料研究作为历史研究的基础则是毫无疑问的。回顾这场旷日持久的“重写音乐史”讨论可以发现,虽然不少文章在不同程度上都提及史料建设的重要意义,但专门从音乐史料学或微观史学角度阐发中国近现代音乐史研究的文章却是几近阙如。近读孙继南先生一篇考证性音乐史学新作,文章中的一段话令人颇有同感,此处不妨引述如下:

---

① 贾抒冰:《20世纪80年代以来英美“新音乐学”发展综论》,《中央音乐学院学报》,2010年第2期,第120页。

② 贾抒冰:《20世纪80年代以来英美“新音乐学”发展综论》,《中央音乐学院学报》,2010年第2期,第121页。

> 记得十多年前，“重写音乐史”曾经一度成为音乐史学界的热门话题，参与讨论学者之众，刊物发表文章之多，批评与讨论交锋之激烈，为多年来所少见，反映了学者群体对现代音乐史学的关注和重视。笔者也同时注意到，这次讨论的重点主要在于中国近现代音乐史著作的格局，音乐家的入典、评价等问题，而从史学观、方法论、史料学等理论层面切入，探讨现代音乐史学研究需要根本解决的另一些问题则见之较少，尤其“史料学”方面的论见，少之又少，不无遗憾。
>
> 经过长期音乐资料的搜集、整理和应用，笔者愈益深刻地认识到：“史料”不等同于“资料”。亦即“资料”在未经考证前，一般不能作为严格意义的“史料”，它需要一个先“疑”、后“考”、再“信”的过程。考证之初，多出于怀疑；考证翔实，方具可证性，用之于史学研究，才会有“信史”产生。①

孙先生是中国近现代音乐史研究的大家，特别是他在史料建设上的贡献以及在史学研究中对史料运用的严谨态度，学界有目共睹。上述关于音乐史料学的经验之谈，值得每一位音乐史学从业者学习和谨记。

回顾“重写音乐史”讨论，或许我们还可以总结出其更多的学术旨趣与不足之处，但就当下这一学科的发展而言，踏踏实实地着手中国近现代音乐史研究，从实践的层面不断刷新和丰富这一学科，应是争鸣之后需要进一步努力的方向。

五、“重写音乐史”之史学效应

乔邦利博士在评价“重写音乐史”的史学意义时认为：

> 这次论争对我国近现代音乐史研究中长期占主导地位的极左音乐思潮及庸俗社会学历史观进行了深刻的反省，使音乐史学界对中国近现代音乐史的史学观念有了更进一步的、清醒的认识。……让我们在面对原有的研究成果时，多了一种更加审慎的眼光和更加理性的态度。②

这种评价是中肯的，也符合“重写音乐史”思潮兴起后中国近现代音乐史研

① 孙继南：《音乐史料研究之疑、考、信——以弘一法师〈厦门市运动大会会歌〉版本考为例》，《中国音乐学》，2013年第3期，第106页。

② 乔邦利：《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》，《音乐与表演》，2007年第1期，第65页。

究的学科面貌。意义的生成源于其实践效应，一种思潮有无产生实际的社会效应，是检验其意义或作用的最直接的方式。“重写音乐史”论争的史学效应是与近年来新的史学成果的出现联系在一起的。十余年来，去除“左”的政治思想的影响已基本成为中国近现代音乐史学界的共识；一些被遮蔽的音乐历史碎片正逐渐清晰地聚合为音乐史学的独特景观；反思意识、批判意识、学科意识得到前所未有的重视和体现。以上述史学条件为基础，中国近现代音乐史学学科建设从史料发掘、专题史研究、区域史研究、断代史研究、西方学者中国近现代音乐史学成果研究、教材编写等各方面都获得了较大的进展，一些富有创新点的中国近现代音乐史研究方向的硕士、博士学位论文选题，也进一步拓展和丰富了这一学科的研究视野。

仅以学术著作的出版为例。伴随“重写音乐史”的论争，一批有代表性的中国近现代音乐史学著作相继出版，如《中国近现代音乐史》（第一、二、三次修订版，汪毓和）、《新中国音乐史》（居其宏）、《中国音乐简史》（近代史部分由陈聆群执笔）、《黎锦晖与黎派音乐》（孙继南）、《中国近代音乐思潮研究》（冯长春）、《共和国音乐史》（居其宏）、《走向毁灭——样板戏主将于会泳沉浮录》（戴嘉枋）、《中国近代音乐史简述》（刘再生）、《近代中国音乐思想史论》（余峰）、《中国新音乐史论（增订版）》（刘靖之）、《先觉者的足迹——李叔同及其支系弟子音乐教育思想与实践研究》（杨和平）、《中国新音乐》（明言）、《中国近现代音乐史（1840—2000）》（汪毓和）、《情深至吻——上海中华口琴会及其推广的音乐》（李岩）等等。这些著作以不同研究方法与笔法，从不同侧面、不同视角拓展和丰富了中国近现代音乐史研究的学术面貌，其中一个共同的特点是——对以往“左”的思想做了不同程度的疏离、反思或批判！虽然不能说近年来的中国近现代音乐史学成果均是“重写音乐史”思潮引领下的产物，但不可否认，“去‘左’化”已经成为中国近现代音乐史研究的一个鲜明特征。

“重写音乐史”论争的史学效应，也深刻地反映在对老一辈音乐史学家史学观念的影响。2012 年 9 月，在沈阳音乐学院参加第十二届中国音乐史学研讨会期间，笔者与胡天虹教授有过几次闲聊，其间谈到“重写音乐史”话题时，作为汪毓和先生的博士生，天虹教授回想起几年前汪先生在与学生讨论“重写音乐史”问题时，竟至为此失声哭泣！笔者震惊之余不禁颇为感慨。作为中国近现代音乐史学奠基、转捩、发展的亲历者，面对“重写音乐史”争鸣中的尖锐批评与质疑，他的史学观念究竟走过了怎样的心路历程？沈阳年会期间，汪先生由于健康原因已住院多日，不想几个月后竟与世长辞。记得李岩先生告诉我这一消息时，我脑海中还一再回想起汪先生喜欢抽烟但身体比较硬朗的样子……本

文絮说这些事情，一则借此表达笔者对汪先生的纪念；二则想说的是，尽管《中国近现代音乐史》一书依然存在某些或可商榷之处，但从这本教科书连续三次的修订，甚至汪先生在生命的晚期已着手第四次修订，[①]不难看出一位老音乐史学家在"重写音乐史"思潮中勇于修正自我、不断更新观念、追求新的史学境界的学术前行之路。

有学者认为，"重写音乐史"论争改变了以往有关中国近现代音乐史学科的诸多认识，特别是对于这一学科的从业者而言——

> 这种认识必然伴随着一次学术的自我蜕变过程，这个过程包含着对原来史学认知系统的更新，对某些长期占据自己心灵的固有史学观念的颠覆。对多数学者来说，这个蜕变过程几近是一次脱胎换骨的经历。[②]

或许每一位中国近现代音乐史的学习者与研究者，都会在这场讨论中或多或少留下自己的思考和感悟。"重写音乐史"对中国近现代音乐史学科带来的建设性意义，不言而喻。

六、"重写"之实践任重而道远

如上所述，不管是中国近现代音乐史学科草创亲历者的老一辈音乐史学家，还是读着为数不多几本中国近现代音乐史学著作成长起来的中青年音乐史学家，不少人头脑中都曾留下过"左"的烙印或是受其影响的一些记忆，而抹平这些烙印或摒弃某些根深蒂固的影响，实在是一种思想和音乐史学观念上的突围。对于"先天不足、后天失调"[③]的中国近现代音乐史学而言，"重写音乐史"思潮的涌动即是这一学科艰难的集体突围！说其艰难并不为过。从"拨乱反正""思想解放运动"到改革开放后的几十年间，中国近现代音乐史研究的点滴发展一直是与试图逐渐摆脱"左"的影响的理论与实践紧密联系在一起的。无需赘述，审视中国近现代音乐史学史就不难发现这一点。时至今日，我们不能说这种思想上的突围已经完成。

---

① 牛抒真：《汪毓和与他的〈中国近现代音乐史〉》，《中国艺术报》，2013年1月7日，第5版。

② 乔邦利：《横看成岭侧成峰——"重写音乐史"学术论争述评》，《音乐与表演》，2007年第1期，第65页。

③ 陈聆群：《反思求索　再事开拓——对中国近现代音乐史研究的回顾与展望》，《中国音乐学》，1985年创刊号，第11页。

作为中国近现代音乐史学科发展的见证者，陈聆群先生曾深刻地指出“左”的思潮的消极影响：

> “左”的印记决不仅仅留痕于史稿[①]（那还是比较容易褪除改写的），它往往会致人以“内伤”，在学风与品格上留下致命的隐患。[②]

这种反思不是没有根据。20 世纪 90 年代，仍有人试图将“重写音乐史”重新引入到政治斗争的轨道，认为“重写音乐史”实质上是“篡改音乐史”，“反映了两种历史观、政治观和艺术观的尖锐对立”。[③] 这种史学观念的遗存大概就是陈聆群先生所说的“致命的隐患”。

此外，笔者还是要再次提及学界最具影响的《中国近现代音乐史》一书，因为在该书的第三次修订版中，一些历史评价依然值得探讨。比如，第六章“国统区的音乐生活和音乐建设”一节中有这样一段文字：

> 此外，他们当时还花了不少气力，表明上仍然打着“抗战”的旗号大搞什么“精神总动员”，隆重举办什么“千人大合唱”“万人大合唱”，甚至企图利用保甲制度来推广有利于反动统治的歌曲，等等。[④]

此处的“他们”，指的是国民党当局。笔者曾作过查阅，发现见于报道的“千人大合唱”有以下两次：一次是 1938 年 4 月 9 日，由武汉十余歌咏团队在武汉中山公园的市体育场举行的“千人大合唱”，郭沫若与田汉主持，冼星海与张曙指挥；[⑤]另一次是 1941 年 3 月 12 日，由重庆二十余歌咏团队在重庆夫子池“新运模范区”广场举行的“千人大合唱”，由吴伯超、郑志声、金律声、李抱忱担任指挥，蒋介石亲临现场“训话”。[⑥] “万人大合唱”则有一项报道，记载了教育部音乐教育委员会为推行“音乐月”，与白沙音乐教育推进会于 1942 年 3 月 29 日在重庆白沙镇联合举办“白沙万人合唱”，吴伯超任总指挥，包括当时的国立女子师范学院

① “史稿”，指 1958—1959 年北京和上海分别编纂的中国近现代音乐史与史料集。——引者注。

② 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》，2002 年第 4 期，第 61 页。

③ 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》，2002 年第 3 期，第 3 页。

④ 汪毓和：《中国近现代音乐史》（第三次修订版），人民音乐出版社，2009 年版，第 250 页。

⑤ 全民社特写《抗日宣传周歌咏日救亡歌声响彻汉口》，转引自李滨荪、胡婉玲、李方元编辑《抗日战争时期音乐资料汇集·重庆〈新华日报〉专辑》，西南师范大学出版社，1985 年版，第 161—162 页。

⑥ 木山：《千人合唱大会》，《乐风》，1941 年第一卷第四期，第 25 页。

等大、中学合唱队员数六千余人参加合唱，连同参与的听众则达七万人众。据说当时参加者“归途蜿蜒江边，长达数里，蔚为壮观”。[①]

上述见于记载的“千人大合唱”和“万人大合唱”，都是以演唱抗战歌曲为主的抗日救亡歌咏活动，《中国近现代音乐史》一书中所批判的这些“大合唱”没有明确指出就是李抱忱、郑志声、吴伯超等人指挥的抗日歌咏活动，语焉不详。但史识告诉我们，书中所批判的千人、万人的“大合唱”应该就是上述活动。即便这些大合唱活动与国民党当局的“国民精神总动员”[②]运动不无关系——甚至国民党要员也亲临其中，但如果以《中国近现代音乐史》一书中的笔法来评价这些抗日歌咏活动，显然有失公允。更重要的是，这种历史评价可能会一再误导不求甚解的年轻学子，笔者就曾在研究生考试的答题中看到过上述内容的“背书”文字。这种历史叙事的笔法，遮蔽了“大合唱”中的抗战内容，读者也就因此无从知晓这些内容，而把疑问集中在当局是如何利用“保甲制度”推广有利于反动统治的歌曲。当然，这种疑问在历史教科书中没有得到解答。

与对国统区“万人大合唱”的批判形成鲜明对比的是，关于解放区几乎全民参与的“新秧歌运动”，《中国近现代音乐史》一书给予了高度的历史评价：

> 根据边区“第一届文教会议”的统计，当时平均一千五百人就有一个秧歌队，观众达八百万。陕甘宁边区的“新秧歌”运动就这样热火朝天地开展起来了。……这样一种群众性的艺术创造的壮举，在我国近代音乐史上是空前的……[③]

稍作比较即可看出，作者对发生在同一时期（抗战时期）但地区不同（国统区的城市与解放区的边区）、音乐形式不同（合唱与新秧歌）、音乐实施主体不同（国民党统治下的音乐家与共产党领导下的音乐家）、音乐参与者不同（国统区民众和解放区群众）的音乐现象做出了截然不同的价值评判。“重写音乐史”讨论中，有学者明确提出“在客观撰写历史时，切不可单纯地以出身、阶级、党报作唯一尺

---

① 孙楚：《白沙万人合唱记盛》，《青年音乐》，1942年第一卷第四期，第36—37页。这场史无前例的“万人大合唱”，被几年前大赞“红歌运动”的重庆媒体描绘成“有共产党员和进步人士指导并参与组织”的重庆最早的“红歌会”。——《重庆晚报》，2010年7月26日，第6版。

② 1939年3月12日，国民政府在重庆颁布《国民精神总动员纲领》，强调国家至上、民族至上，坚定救国道德、中华人民共和国成立信念，号召举国精神总动员，抗战到底。4月25日，中国共产党发表《为开展国民精神总动员告全党同胞书》，公开表示拥护国民政府之“国民精神总动员”纲领。

③ 汪毓和：《中国近现代音乐史》（第三次修订版），人民音乐出版社，2009年版，第314页。

度，评估其音乐史学价值的大小，也不能由此作为是否写他们的取舍标准。”[①]但从《中国近现代音乐史》一书中的第三次修订版中，却依然可以看到1958年的史学景观。个中缘由，“重写音乐史”的讨论中已反复陈说，此处不再赘述。至于汪先生晚年曾着手进行的第四次修订是否拟将“重写”上述内容，笔者不得而知，但在他的改版新作《中国近现代音乐史（1840—2000）》一书中，有关“万人大合唱”的上述引文依然一字不差地原文照录了。[②]

还须指出的一点是，随着音乐历史的不断延伸和中国近现代音乐史学的发展，不少学者已经把1949年作为近、现代音乐史的断代分界点，这在许多中国近现代音乐史的论著中已不难发现。因此，中国近现代音乐史的研究对象涵盖了20世纪中国音乐文化的发展。也正因此，当我们直面同样命运多舛、在一次次政治运动中曲折发展的现代中国音乐史，当一些学术媒介依然将20世纪下半叶某些特定历史阶段的音乐研究视为“敏感话题”、“雷区”甚至加以政治审查，当“80后”“90后”的学子们大都对现代中国音乐史表现出极大的陌生感之时，我们就不得不发出这样的感慨：近观历史的时间距离为何变得如此遥远？有多少音乐历史的影像依然是“雾里看花”？

重写中国近现代音乐史任重而道远！

结语：走向学术自觉

戴鹏海先生强调，“重写音乐史”必须遵循“史料的真实性”和“结论的科学性”两条最基本的史学原则；陈聆群先生认为，“重写音乐史”应“从改造整个学科出发”，“采用建设性思维”；[③]戴嘉枋先生呼吁，中国近现代音乐史研究的多元化需要一种宽容的史学态度；[④]梁茂春先生则充满诗情地号召“将‘重写音乐史’的口号写在我们中国音乐史学会的旗帜上。因为中国音乐史研究的生命，就在于不断的‘重写’之中。”[⑤]这些“建设性思维”无疑是中国近现代音乐史学科能够继续发展的宝贵经验。正是由于倾听不同的声音和批判意识的增强，中国近现代音乐史研究才得以在新时期以来获得了长足的发展。如果我们不满足于这一学

① 王军：《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》，2003年第1期，第18页。
② 汪毓和：《中国近现代音乐史（1840—2000）》，上海音乐学院出版社，2012年版。
③ 陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》，2003年第1期，第113页。
④ 戴嘉枋：《用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《音乐与表演》，2003年第1期，第46页。
⑤ 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》，2002年第3期，第4页。

科业已取得的成绩，那么，在这场音乐史学观念的“艰难的突围”中，走出围城而不陷于新的围城，应该是中国近现代音乐史学走向学术自觉的必由之路。

走向学术自觉，意味着每一位音乐史学工作者应该树立清醒的学科意识，尊重学科的主体性与独立性；

走向学术自觉，也意味着每一位音乐史学工作者应当正视历史，尊重历史，永远树立“信史”的治史观念；

走向学术自觉，还意味着音乐史学的研究方法和视角应更加多元与宽广，同时谨记让音乐文化回归音乐史学本体；

走向学术自觉，更意味着为学术而学术之精神的养成，任何非学术目的的点缀与粉饰，都将使音乐史学研究失去学术的品格……

（原载《南京艺术学院学报》2013 年第 4 期；
《舞台艺术》2014 年第 3 期（下）全文转载）

群体的崛起

——近现代广东音乐家研究巡礼

广东作为岭南文化的代表，无论在政治、经济还是文化、艺术方面，都足以成为中国文化地理上极为重要的一个标志性符号。特别是晚清以降，随着开埠通商、基督教和西方政治、文化输入的影响，带有鲜明海洋文化传统特征的岭南文化在广东得到了进一步的嬗变和发展，勇于吐故纳新乃至带有强烈的批判意识、革命思想和敢为天下先的实践精神，成为岭南文化、广东精神在近代以来的一个鲜明标志。人是文化的创造者。岭南文化精神在近代中国历史进程中的重要推进作用，生动地体现在那些生长在这一文化传统中的一个个鲜活的历史人物身上。论及广东与历史人物，人们首先会想到出生于广东的洪秀全、康有为、梁启超、孙中山等一大批影响乃至改变中国历史进程的人物。毫无疑问，近代广东政治家群体的出现也是一种文化现象，这种文化现象的精髓就是开放的文化胸怀、政治气魄以及敢于批判和革命的勇气与坚韧不拔的实践精神。这种胸怀、勇气和精神同样反映在文化艺术的革新与创造中，近现代中国新音乐的发展就鲜明地体现出这一特点。

抛开广东音乐的传统不论，着眼于20世纪以来中国音乐的转型和新音乐文化的肇始与发展，我们就会惊讶地发现，在广东这片土地上竟然诞生了一大批在中国近现代音乐史上贡献巨大、影响深远的音乐家！我们可以开列出一串人们耳熟能详的广东籍音乐家名单：萧友梅、青主、陈洪、冼星海、马思聪、何安东、郑志声、李凌、廖辅叔……。这些音乐家中既有中国现代专业音乐教育的奠基者、西方音乐理论的引进者、新音乐创作的先行者，也有新音乐运动的推动者、音乐美学思想的新论者以及音乐指挥、音乐批评等领域的佼佼者与开拓者。很难想象，如果缺失了上述广东籍音乐家的坐标图，中国近现代音乐文化的历史面貌将

会是怎样的另一番格局。可以毫不夸张地说，近现代广东音乐家的出现与成长是一个群体的崛起，这个崛起的群体为中国近现代新音乐文化的发展做出了不可替代的重要贡献！

当我们把以上述人物为代表的近现代广东籍音乐家的群体崛起作为一个文化现象来看待，特别是将其置于中国近现代新音乐文化发展的整体进程中加以考察时就会发现，近代以来岭南文化、海洋文化和西学东渐的开放性文化语境，在上述音乐家群体中得到了非常鲜明的体现和发展。尽管广东籍音乐家在成名之后大都离开了广东本土，成为在全国乃至海内外具有重要影响的音乐家，但近代以来开放的岭南文化精神已经深深地烙在他们的音乐人生中，成为他们共同的文化标记。也正是这种面向世界、敢于创新的音乐精神，最终使以萧友梅、冼星海等为代表的广东籍音乐家成为中国近现代新音乐文化的领军人物，其重要的历史影响早已超越了广东地理与文化的一隅。

如果进一步对上述近现代广东籍音乐家群体进行更为深入的考察，就会发现在他们身上集中体现出如下几个方面的共同特征。

一、欧风美雨的亲历者和西乐东渐的推动者

今日广东是中国改革开放的前沿，而在近代中国，广东也是最早开埠通商、引领风气之先之地。作为两次鸦片战争的发生地，随着一系列开埠条约的签订，19世纪中叶的广州逐渐成为东西文明交汇之处。在清廷日趋腐朽、欧风美雨东渐的历史境遇下，广东这片土地培育了最早一批睁眼看世界、敢于远涉重洋游学海外的有志之士。1847年，广州青年容闳在黄埔港登上了驶往美国的一艘帆船，成为中国第一位留学生。八年后，他成为耶鲁大学也是全美和整个西方的首位中国毕业生。这个文化事件具有重要的象征意义和深远的辐射性影响。此后，一大批探索救国之道的仁人志士开始了前仆后继的西学之旅。外来文明的熏陶和敢于接纳、学习新事物的文化精神，也是近现代广东籍音乐家成为中国新音乐文化建设之精英与先进的重要因素。与容闳及其后学一样，为求新知他们大都远涉重洋，东渡扶桑抑或西游欧美。比如曾先后留日、留德的萧友梅；留德的青主；留法的陈洪、马思聪、冼星海、郑志声等。他们有的毕业于专业音乐学院，有的则通过选修、自修等方式接受了较为系统甚至非常专业的西方音乐教育。何安东、廖辅叔、李凌等人虽没有留洋学习音乐的经历，但年少时在国内也

受到了西方音乐文化的深刻影响，有的则较早和比较全面地在国内得到了西方音乐的熏陶与教育。因此，这些音乐家的共同点之一就是他们大都是欧风美雨和学院教育的亲历者，这也是他们日后成为新音乐文化发展之中坚力量的关键因素之一。正是由于浸淫于西方音乐文化的亲身经历，促使这些音乐家成为西方音乐文化输入中国的推动者和传播者。尽管有的音乐家在特定历史环境中曾对西方音乐文化做出过强烈的批判乃至否定，但这并不意味着他们是西方音乐文化的反对者和文化保守主义者。因此，在以萧友梅、陈洪、冼星海、马思聪、青主为代表的一大批音乐家的共同努力和集团作业下，西方音乐理论及其实践方式通过音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐欣赏、音乐批评等渠道，日渐在中国传播开来并愈益产生重要的影响，最终使中国音乐文化的格局发生了深刻的变化。

二、中国音乐转型和新音乐文化建设的开拓者

创造俄罗斯民族乐派意义上的中国民族乐派，一直是萧友梅、陈洪等这一代音乐家的梦想。事实上，近现代音乐史上的一批具有重要影响的音乐家无不以自己的音乐实践活动从不同方面促进了中国音乐从传统走向现代、从中国走近西方的历史转型。特别是20世纪以来，中国音乐文化格局的转变从音乐文化的方方面面得到鲜明的体现。现代专业音乐教育的奠基与确立、西方音乐理论的全面输入、新的音乐思想的成长、新音乐创作与表演的实践等等，无不显示了新音乐文化的迅速发展。上述广东籍音乐家在新音乐文化建设的各个领域均有着非常突出的贡献，有的甚至在多个领域成为一代翘楚。比如现代专业音乐教育、音乐学研究与新音乐创作的先驱，被誉为“新音乐的保姆”（刘雪庵语）的萧友梅；中国现代音乐美学的代表人物、作曲家青主；中国近现代小提琴音乐的代表人物、作曲家、音乐教育家马思聪，等等。笔者曾在《两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思》（《音乐研究》，2008年第6期、2009年第1期连载）一文中指出，中国近代音乐史上实质上存在着两个性质不同的“新音乐运动”，一个是以创建中国民族乐派为宗旨；一个是以救亡与革命为鹄的。在这两种性质不同但同样都对近现代中国音乐文化产生重要影响的新音乐运动中，上述广东籍音乐家均成为不可或缺的一员，有的甚至成为其中的旗帜性人物。

三、与时俱进和高扬民族精神的爱国者

身处历史转型和民族解放洪流的境遇，造就了20世纪三四十年代的音乐家们大都具有与时俱进的音乐思想和崇高的爱国主义情操与民族精神。与近现代中国所有音乐家的成长一样，上述广东籍音乐家的个人命运是与国家和民族的历史命运紧密联系在一起的，他们身上崇高的爱国主义情操与民族精神，和他们的音乐成就一样值得载入史册。早在济南“五三”惨案爆发后，萧友梅就发表了近代音乐史上最早的抗日救亡歌曲之一《国耻》；“九一八”事变和“七七”事变后，萧友梅、陈洪、何安东、冼星海、马思聪、李凌等音乐家更是无不以自己的音乐创作和音乐活动为抗日救亡的文化运动做出了重要的贡献，他们的音乐作品已经成为20世纪中国音乐创作中最为激发民族情感和最具高度历史价值的一部分。有的音乐家在抗战时期表现出崇高的民族气节，经受住了日本侵略者的残酷折磨而英勇不屈，比如以歌曲《奋起救国》而在华南和南洋一带产生重要影响的作曲家何安东。这样的人格魅力与铿锵有力、悦耳动听的音乐作品一样令人感动。

上述广东籍音乐家中不少人英年早逝，但也不乏长寿者，有的甚至20世纪末还在从事音乐活动，因此，他们的共同特征一定不仅仅局限在上述几个方面。我们完全可以将其作为一个音乐家群体和音乐文化现象加以更为全面、深入的整体性考察与研究。当然，这种整体性研究绝非像本文这样一篇浅尝辄止的短文所可胜任。整体观照的起点必须立足于针对一个个音乐家的深入的专题性研究。也正因此，我们选取了有关萧友梅等近现代广东籍音乐家研究的富有代表性的一些学术论文，希望通过这样一个简单但却不失其学术严肃性的方式，比较集中地展示这些音乐家的音乐成就与历史贡献。此外，有关广东传统音乐新发展的重要代表人物之一吕文成的研究成果，我们也择取收入本书，以此略窥近现代进程中广东音乐家群体及其音乐成就的多样性。

事实上，近三十年来，有关本书所选音乐家的研究成果可谓收获颇丰，不仅发表、出版了大量具有重要学术价值的论著，一些音乐家的纪念文集也已陆续出版或正在酝酿出版，如《萧友梅纪念文集》《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》等；而在20世纪90年代向延生先生主编的《中国近现代音乐家传》一书中，上述音乐家的传记均可看到。因此，将有关这一音乐家群体研究的所有代表

性文论汇集再版是不现实也不可能的，我们仅仅是挑选了21世纪十年来具有代表性的少部分研究成果。即便如此，受篇幅和本书容量的限制，我们仍不得不忍痛割爱，大量研究成果未能选入，这种遗憾的心情远非说一句“挂一漏万”的套话所能形容。唯望学界广大同仁特别是在上述音乐家群体研究中有过重要成果而未能选入本文集的学者们谅解了。

在编选这本文集时笔者发现，关于广东籍音乐家群体的研究存在着比较突出的不平衡现象，或曰存在比较明显的“热点”和“冷点”现象。比如，关于冼星海、萧友梅、青主等人的研究成果近年来日趋丰富；而有关陈洪、何安东等人的研究则尚待于进一步的深入；至于有关留法归国的指挥家、作曲家郑志声的深入研究则付之阙如。公开发表的有关郑志声的较为全面一点儿的介绍性研究迄今依然是王震亚先生先后在20世纪80—90年代发表的两篇文章。我们选取了其中一篇，希望由此引起学界对郑志声研究的兴趣。此外，早年留美学习钢琴、曾任教于上海国立音乐院且有音乐创作问世的钢琴家、音乐教育家王瑞娴也是一位被历史遗忘了的颇有成就的广东籍音乐家。凡此种种无不反映了中国近现代音乐史研究的相对滞后。学术研究的难以推进，主要原因在于受文献资料所限，但却由此进一步表明中国近现代音乐史研究中还存在不少需要深入开掘与研究的盲点，值得学界付出更大的努力。

文集中所选论文有的是在史料方面做出了较大的开掘与突破，有的是在研究视角方面有了新的拓宽与延展，有的则在研究方法方面引入新的思考与尝试，有的甚至具有重要的史学补白意义，它们从不同角度展示了一个音乐家群体的艺术人生和音乐贡献。至于每一篇论文的内容与主旨，笔者不想在这里做过多的赘述与点评，读者自可品鉴与思考。需要说明的是，这些文章大都已在比较重要的音乐学术刊物上发表过，只有崔慧子的《何安东抗战歌曲研究》、翟颖慧的《陈洪早期音乐创作研究》和郭海霞的《欧漫郎其人其文考》三文，是已经答辩通过但尚未发表的硕士学位论文节选，论文的全貌可以在中国知网等相关网站上下载阅读。特别要指出的是，尽管欧漫郎“可能是广东人”的观点还只是一种推测，其身份之谜有待于进一步的考证和破解，但这并不影响我们将有关他的研究也一并收入本文集当中。因为，20世纪30年代欧漫郎在广州乃至全国音乐界的影响以及他为新音乐运动所做出的努力，足以使他成为近现代广东音乐史和中国音乐史上不应被忘却的一位音乐理论家。笔者曾在几年前对这位不知从哪里来又到哪里去了的欧漫郎的音乐人生做过一番专门的调查与钩沉，但仍对其生平基本是一无所获。如今，郭海霞的硕士论文已经在欧漫郎研究方面迈出了重要的一步，节选论文收入本书也是希望以此引起学界对欧漫郎研究的兴趣，从

而推动欧漫郎研究特别是能对其生平的揭示取得实质性的突破。

最后，谨向为本文集提供论文的所有专家、学者表示感谢！也期待有关近现代广东音乐家群体的研究和中国近现代音乐史学取得更大的进步。

（原载冯长春主编《近现代广东音乐家研究》，
暨南大学出版社 2012 年版）

口述音乐史与中国近现代音乐史研究

受西方“新史学”思维和方法论的影响，口述音乐史料的收集与运用在近年来的音乐学研究和资料建设中逐渐得到重视，可谓方兴未艾。口述音乐史料的采写与运用，对于整个音乐学领域都具有一定的学术意义，但从音乐学各学科研究的现状来看，民族音乐学和音乐史学是最为注重口述音乐史的采集与运用的学科。在民族音乐学的田野作业中，口述音乐史的采写成为音乐民族志的重要组成部分。在音乐史学中，口述史料的采集业已成为弥补文献之不足的重要途径与来源，口述音乐史研究甚至已日渐凸显出其相对独立的史学品格。虽然笔者不赞同口述音乐史可以成为独立的音乐学科，但是，对于口述音乐史料以及口述音乐史作为音乐史学研究重要组成部分的意义，笔者是深表认同的。

在中国音乐史学中，口述音乐史的采写与运用主要体现在近现代音乐史研究中。比如对一些当代音乐家的访谈录，就具有丰富的音乐史学内容和历史价值。笔者见到的目前比较有代表性的口述音乐史著作有：杨晓撰写《蜀中琴人口述史》、人民音乐出版社期刊中心编《乐苑秋实——中国著名音乐家访谈录》、罗小平与冯长春合撰《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》、陈荃有编著《音乐学人冯文慈》以及中国音乐学院赵塔里木与谢嘉幸主编、刘红庆执笔的《国乐传承与创新丛书》，等等。

长期以来，通常认为作为学科意义上的中国近现代音乐史学起步于 1958 年兴起的“大跃进”运动。这似乎已成共识。然而，事实上这一学科起步的直接动因是 1957 年的“反右”运动。1957 年 11 月 1 日，时任文化部副部长的刘芝明在音乐界批判“右派分子”黄源洛的大会发言中认为，自 1949 年以来，音乐界存在

着两条路线的尖锐斗争，中国共产党的领导已经被削弱或篡夺，当前“右派”们正企图用反动的资产阶级音乐路线取代党和毛泽东的文艺路线。为了彻底粉碎“右派”们“恶毒、卑鄙、颠倒黑白”的“勾当”，刘芝明指出

> 必须很快地写成一部中国近代音乐史，用以教育与提高音乐界的同志们。①

在刘芝明面向音乐界发出这一官方指令的写史要求两个月后，1958 年 1 月 14—17 日，中国音协在北京召开了全国各地音协负责人会议，着重讨论的议题之一就是《中国近代音乐史》的编写问题。同年 5 月召开的中共八大二次会议后，全国又掀起了声势浩大的“拔白旗，插红旗”运动。运动发起之际，恰逢上海音乐学院钱仁康先生为纪念黄自逝世 20 周年在《音乐研究》发表了《黄自的生活、思想和创作》与《黄自主要作品分析》两文，音乐界于是顺势展开了对钱仁康资产阶级学术思想的批判。对钱仁康的批判被认为是粉碎以黄自为代表的资产阶级音乐文化，树立以聂耳、冼星海为代表的社会主义现实主义音乐文化的两条路线的斗争，批判的结果是要在音乐学术研究领域“兴无灭资”，“真正让政治挂帅”。

在“反右”“拔白旗”运动的推动和“大跃进”运动的指引下，中国近现代音乐史学这一学科在 1958 年的秋天开始大跨步地启动了。其标志就是，以上海音乐学院部分师生为主的“中国现代音乐史”编写组和以中国音协、中央音乐学院中国音乐研究所为主的《中国近现代音乐史》编写组分别成立。经过一年多的奋战，京、沪两个编写组分别完成了《中国近现代音乐史纲要》(共五编，未定稿)和《中国现代音乐史(1919—1949)》(共四编，未定稿)两部史稿，另外还包括三百余万字的史料，其中包括部分对健在音乐家访谈的口述音乐史料。

今天看来，中国近现代音乐史学科草创阶段留下的这些口述史料，存在诸多问题。一是受当时研究方法及硬件条件的制约，口述史的采写显得较为简单化，只是以采访者整理记录的文字留了下来。此外，不少口述史文献，在音乐史观和音乐史学观方面一定程度上带有当时普遍存在的问题，比如阶级分析的方法、某些人为的历史取舍、把音乐史学看成是一门斗争的学科，等等。这是历史的局限，不仅仅是哪一个音乐家和音乐史学家的问题。

口述史学的基本理论，对口述音乐史的收集、采写、应用、理解、阐释等有着一般规律意义上的启发和指导，但口述音乐史又有其自身的特点。仅就近现代音乐史

---

① 刘芝明：《坚决走社会主义的音乐路线》，《人民音乐》，1957 年 12 月号，第 8 页。

学而言，口述史料的运用与口述音乐史研究具有非常重要的学术价值与史学意义。

一、弥补文献之不足

孔子所谓“礼失而求诸野”“文献不足”而不能征也；口述音乐史对于音乐史学研究而言，具有同样的意义。笔者在研究关于批判《毛泽东之歌》的音乐史事时所做的口述史访谈，可资一谈。

对《毛泽东之歌》的批判是1949年后众多文艺批判、政治批判中比较早的一桩几乎被历史遗忘了的音乐事件。歌曲的词作者是张春桥，曲作者是作曲家卢肃。1951年，《文艺报》《人民音乐》《人民日报》等官方媒体突然对《毛泽东之歌》做出了严厉的批评，认为这首歌曲“受宗教赞美诗的影响”，“是一首富有小资产阶级情调的”“坏歌”，“用来歌唱人民领袖的伟大形象是不合适的”，“应当停止演唱”，“所灌唱片应予以销毁”。上海音协为此专门召开座谈会，对这首歌曲及其创作者加以进一步的批判。这场音乐大批判的结果不仅是词作者张春桥在《人民日报》公开检讨，而且《人民日报》以官方指令宣布停止发行这首歌曲，“各地广播电台应即停止播送”。[①]

除了一些见诸文献的批判文字，这首歌曲在当时究竟具有怎样的社会影响并没有留下多少文字记载。倒是网络上的一段回忆性文字，道出了这首歌曲在当时非常受青年学生的喜爱：

> 每当学校里、市里开大会、游行活动，此歌每会必唱，风头大大盖过陕北唢呐曲改编的《东方红》。爱唱这首歌不能说是由于政治挂帅，什么热爱领袖之类的高调，而是因为它曲调优美、开朗、舒畅，具有西方风格（当时从报上知道在北京学习的外国留学生也爱唱）。但进入大学后，政治运动一个接一个，这首《毛泽东之歌》从此就不见了。[②]

看到这份材料后，笔者曾就这首歌曲的流传情况电话采访了戴鹏海和孙继南两位中国近现代音乐史学的大家。孙先生说：

---

① 关于《毛泽东之歌》的批判事件，可参阅拙作《被禁唱的领袖颂歌——中华人民共和国成立初期对〈毛泽东之歌〉的批判》，《音乐探索》，2011年第3期。

② http：//forum.lorein.cn/thread-27549-1-1.html。歌曲《东方红》曲调原为陕北民歌《骑白马》，约在1942年冬由民歌手李有源填词而成。——引者注。
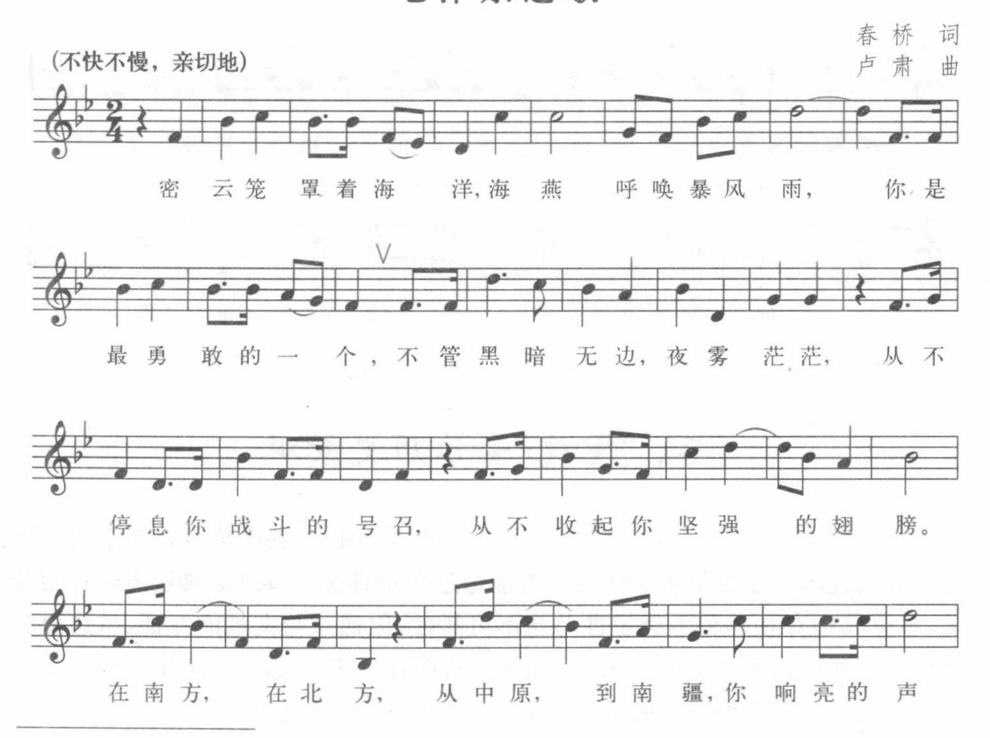
《毛泽东之歌》在中华人民共和国成立前后的确非常流行，非常好听，我本人至今会唱，当时还曾亲自给学生教唱……①

采访时孙继南先生还在电话里较为完整地唱了几个乐句。

记忆力同样非常好的戴鹏海先生，在电话中也表示对这首歌曲记忆犹新，认为这是当时众多歌唱毛泽东的歌曲中最为抒情优美的一首，而且也即兴地唱了几句。②
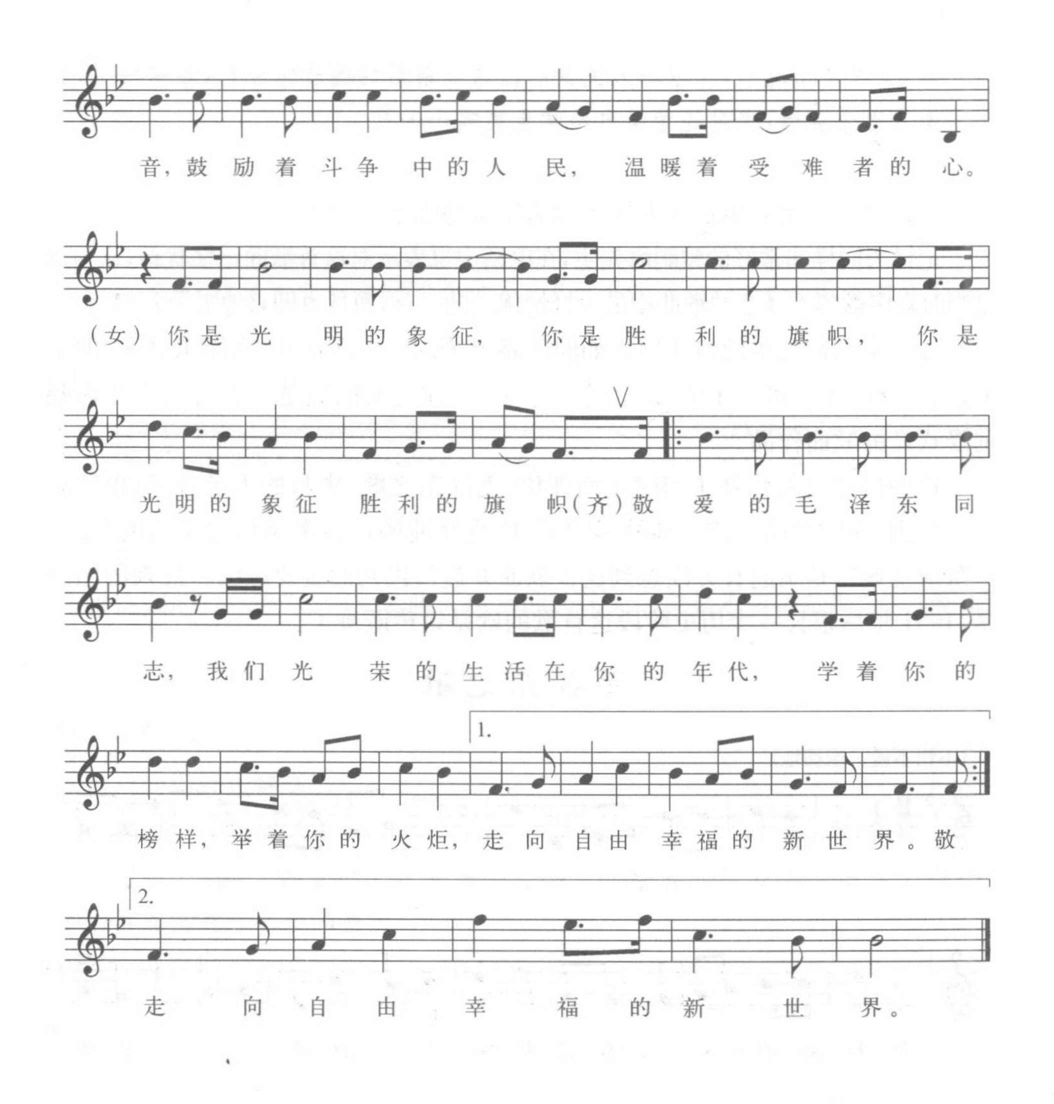
孙先生和戴先生的口述回忆如同网路上传的个人回忆及《毛泽东之歌》的个人录音一样，无疑进一步证实了《毛泽东之歌》在当时的确是一首得到广泛传唱的受欢迎的歌曲作品。

这些口述史料弥补了当时正面评价《毛泽东之歌》史料的不足，同时也让我们意识到，在"左"的文艺思潮的影响下，广受欢迎的社会影响加之所谓的"小资产阶级情调"，是引起官方注意到这首歌曲并进行批判的重要原因。批判的结果是，1951 年后很长一个历史阶段这首歌的确是销声匿迹了。



① 因笔者搬家缘故，访谈原始记录遗失。访谈时间约在 2011 年冬季。

② 此访谈原始记录亦遗失。访谈时间约在 2011 年冬季。



二、"重建"音乐历史景观

客观主义、原样主义的历史"重建"是不可能的，但史料的价值就在于通过历史碎片的逻辑拼贴而使史学研究尽可能逼近历史真实。口述史料是亲历者的经验，尽管其中存在种种不确定性乃至不可靠性，但通过与文献的互证，口述史料可以帮助我们走近生动的音乐历史记忆，从而在一定程度上重建和复现特定的历史景观。笔者曾做过的两个口述史料的采写可以作为例证。

第一个例子是李曙明先生关于"无标题音乐"批判文章的回忆。

"文革"期间，关于"无标题音乐"大批判中唯一一篇不跟风且敢于批评主流

话语的文章，是署名引玉的《为捍卫党的“洋为中用”方针而斗争——驳初澜的“唯形式借鉴论”》一文。作者是现已退休的原西北民族大学音乐舞蹈学院院长、音乐美学家李曙明先生，当时他是甘肃省歌剧团的一名青年演员。由于是在“文革”那样一个极为特殊的历史时期，而且李曙明本人险些因此文而遭到“围剿”，加之他记忆力非常好，因此直到今天李曙明依然非常清晰地记得撰写、修改、搁置以及最终发表此文的前前后后——

我曾经到北京听过这场“无标题音乐会”。音乐会后音乐界就开始了对“无标题音乐”的批判。我看了这些批判文章，尤其是看了初澜他们在《红旗》杂志发表的《深入批判资产阶级的人性论——再谈应当重视关于标题与无标题音乐问题的讨论》一文后，觉得文章根本的立论点是错误的。我决定为此写一篇批评文章。文章于1975年秋天写完后分别寄给了《红旗》杂志和《人民日报》。《红旗》杂志退稿不发，《人民日报》则把文章转给了《人民音乐》，同时写信告诉我在《人民音乐》发表可能更合适些。1976年周总理去世后，《人民音乐》编辑联系我，希望我把文章修改一下再作发表，我初步同意后他们把原稿寄回给我。后来编辑几次写信要求我修改文章，特别是提到了最好删掉文中引用革命导师的那些话。我觉得没有什么需要修改的，而且删掉革命导师的话显然对我是不利的。所以我就没按编辑的要求去做，这篇文章也就没再寄给《人民音乐》。1977年4月，吕骥、黄翔鹏等人到兰州观看歌剧后召集了一个座谈会，会议期间我给吕骥提到了我写的这篇文章。吕骥要求看这篇文章，看过后说“文章是下了功夫的”，并带走了这篇文章。吕骥回去之后，这篇文章就发表了。文章原题是《评初澜的“唯形式借鉴论”》，发表时编辑部改为《为捍卫党的“洋为中用”方针而斗争——驳初澜的“唯形式借鉴论”》，但是文章内容没有任何改动。接下来就是文化部调我到《人民音乐》做编辑——半年后我又主动要求回到了兰州。到了北京后才知道，当时于会泳曾经指示手下的人准备组织稿子批判我这篇文章，而且还召开过小型的座谈会，打印的座谈会发言记录我见过。但是正如《人民音乐》编者按说的那样，没想到“四人帮”垮台了。“围剿”我的计划也就落空了。[①]

李曙明先生在电话中的叙述非常生动，他的口述史为我们重建了《为捍卫党

① 笔者于2011年3月12日上午与李曙明进行电话访谈的记录。

的“洋为中用”方针而斗争——驳初澜的“唯形式借鉴论”》一文在“文革”期间时时可能遭遇大批判的极左历史语境，让我们联想到当时不少大批判就是这样有组织、有计划、有谋略地发动起来的。这样一个历史景观的重新构建，不仅让我们了解到了此文撰写、修改、搁置、发表的前后过程，也让我们对这篇文章有了更为深刻的理解，更让我们对作者李曙明先生油然而生敬意。

第二个例子是缪天瑞先生关于马思聪在“文革”中遭遇的回忆。

由于曾经共同翻译H.里曼《音乐美学要义》一书的因缘，笔者与耄耋之年的缪先生有过十余年的交往，更由于缪先生是大半个世纪之久的中国近现代音乐历史的亲历者，因此笔者每次拜会先生时经常会随时问及近现代音乐史上的一些史事。有一次，在谈到“文革”期间音乐界的情形时，缪先生提到了马思聪，同时回忆了这样一些历史镜头：

> 有一天，马思聪在回家的路上，刚到学校门口，就被一些红卫兵倒了一身浆糊，然后满身贴满大字报……马思聪在劳动拔草的时候，红卫兵说：“你不是姓马吗，你把这些草吃了！”……他们还让马思聪倒退着上楼梯……[①]。

顺便提及的是，“大跃进”时期，因所谓“演出曲目”问题，马思聪曾遭到一次长达几年的断断续续的批评、批判，但在这个批判过程中，马思聪始终未作任何回应。但“文革”爆发不久，他却成为“叛国者”出逃了。一般音乐史书上只是笼统地提到马思聪遭到迫害，基本没有细节的交待。通过缪先生的口述历史，我们不但可以了解“文革”的荒诞与粗暴，也由此可以理解马思聪何以毅然去国的境遇。

遵缪先生嘱，笔者跟他的几次采访录音在其生前都没有公开发表，也很少在我的研究中引用，但缪先生的许多回忆丰富和加深了笔者对历史的认识与理解。

三、在“效果史”中理解历史

当代诠释学的代表人物伽达默尔在其《真理与方法》一书中认为：我们对于历史或历史流传物的理解，永远不可能回到真实的历史当中，当然也不能因此抛

---

① 2009年3月29日上午，缪天瑞先生在北京广渠门外寓所与笔者的谈话记录。

弃历史事实，走向历史虚无主义，完全以主体当下的历史视域来理解历史、替代历史。真正而且必然的历史理解，只能是历史视域和当代视域的融合，即所谓“视域融合”。因此，在不断生成、持存的历史传统中，一切理解都成为视域融合后的“效果史”。对于口述史中的被访者而言，任何人都不可避免地会打上他现时的精神和对历史的个人理解，即口述史同样不是纯粹客观的历史复原，它也是在视域融合中产生的效果史。克罗齐所谓“一切历史都是当代史”的历史观也大致包含这层意思。

笔者还要再次提及与缪天瑞先生的一次访谈，这也是一次比较随意的访谈。缪先生有着过人的记忆力，他甚至还比较清楚地记得五四时期自己上小学、中学时的情形。因此，当我们有一次谈到黎锦晖和他的“时代曲”时，缪先生对当时的很多事情同样记忆犹新。当年缪先生也曾参与过关于黎派音乐、靡靡之音的讨论，尽管他在当时是最温和的一个批评者，不像很多人那样写文章讥讽乃至谩骂黎锦晖，但总体说来他对黎锦晖的时代曲也是大致持否定态度的。然而，半个多世纪后，当缪先生再次回忆黎锦晖及其时代曲时，他的认识已经与1930年代时有着很大不同了：

> 当时我们都反对黎锦晖，主要就是因为他办的那个明月歌舞团……那个时候很多人都批判黎锦晖，认为他的音乐的形式是黄色的，还有演唱的声音方面……其实现在看来不是什么黄色音乐，《毛毛雨》那首歌一点儿都不黄，比现在的好多流行歌曲健康多了。比如他的歌词说“我不爱你的金，不爱你的银，只爱你的心”，现在看来多高尚呀。可是那时连内容也一块儿反对了……那时候黎锦晖的音乐遭到批判，主要是因为表演的时候演员都露着胳膊露着腿，很多人看不惯。[①]

2014年9月，在吉林艺术学院召开的一个音乐美学论坛上，笔者记得杨燕迪教授在发言中提到过一个话题：“新的艺术作品的问世会反过来影响对以往艺术作品价值的重新评价”。这话题亦与视域融合有关。缪先生本人也许并不了解伽达默尔所谓视域融合的理论，但他本人相隔半个多世纪后对黎锦晖时代曲的再认识、再理解，已经是一种视域融合后的效果史了。当然，当我们置身这种效果历史的语境中，每一个人的理解都将继续叠加效果历史的厚度。

以上是笔者治学过程中运用口述史料的几点粗浅体会，权作与各位同行交

---

① 2003年11月2日上午，缪天瑞先生在北京广渠门外寓所与笔者的谈话记录。

流分享，不妥之处希望得到大家的指正。

最后想谈的一点感受是，口述音乐史的访谈及其成果还存在一些值得商讨、注意的问题。比如，访谈者对访谈对象及相关问题应有一定的了解和知识储备，这属于口述史采写训练的基本问题；口述史著作存在著作权共享的处理问题，访谈者不适宜将其具名为个人独撰的著作；访谈者在访谈和诠释口述史料时，不应以某种立场引导被访人以及以现实的需要而读解历史；必须摈弃工具史学的思维，等等。其中的一些问题与“一切历史都是当代史”和“效果史”等历史哲学不可相提并论。这些问题与感受都是笔者在翻阅《史诗〈东方红〉创作者口述史》[①]一书后所引发的。有兴趣的同仁不妨寻来一读。

总之，口述音乐史料的采写与运用以及口述音乐史研究，已经成为中国近现代音乐史学中不可忽视的一个方面，值得学界投以更多关注的目光和更为深入的思考。

（原载台湾《艺术论衡》2017 年复刊第九期）

---

① 黄卫星：《史诗〈东方红〉创作者口述史》，清华大学出版社，2013 年版。

六十年与六个关键词

——中国近现代音乐史学史巡礼

引言：在"反右"中起步

中国近代音乐学术史上的中国音乐史学，主要研究对象是中国古代音乐史；彼时有关当世音乐文化现象的概述与评价，现在看来多数（不是全部）缺少史学品格，在当时多属于音乐批评的文字，这些成果成为后来中国近现代音乐史研究的参考文献或重要史料。

以中国近现代音乐史为研究对象、学科意义上的中国近现代音乐史学，正式发端于1958年的"大跃进"时期，但其前奏却是1957年的"反右"运动。

1957年11月1日，首都音乐界召开批判"右派分子"黄源洛的大会，时任文化部副部长刘芝明到会讲话并认为：当前"右派"们正企图用反动的资产阶级音乐路线取代党和毛泽东的文艺路线；自1949年以来，音乐界存在着两条路线的尖锐斗争，中国共产党的领导已经被削弱或篡夺。为了彻底粉碎"右派"们"恶毒、卑鄙、颠倒黑白"的"勾当"，刘芝明指示：

> 必须很快地写成一部中国近代音乐史，用以教育与提高音乐界的同志们。[①]

这个被音乐史学界已经遗忘或不再提及的指示，对于中国近现代音乐史学

---

① 刘芝明：《坚决走社会主义的音乐路线》，《人民音乐》，1957年12月号，第8页。

这一学科而言，意义重大。它明确无误地告诉我们，中国近代音乐史学的学科起步是出于当时政治斗争的需要、以官方指示向音乐界发出的任务，而非以往所谓借着“大跃进”的东风跃进上马。总之，论及学科的起步不能忽略“反右”背景和刘芝明的讲话精神。

从1958年学科的正式草创算起，中国近现代音乐史学已经走过了六十年的学术历程。本文选取这一历程中最具学科意义的六个关键词——“学科奠基”“教科书编写”“专题史研究”“史料建设”“重写音乐史”和“音乐史学观念更新”，通过对这六个方面内容的简要梳理与论述，对中国近现代音乐史学六十年的发展加以巡礼式回顾，希望对中国近现代音乐史学史的总结与研究有所裨益。

一、学科奠基

1958年1月14—17日，即刘芝明向音乐界发出写史要求两个月后，中国音协在北京召开了全国各地音协负责人会议，着重讨论的议题之一就是“现代音乐史”的编写问题，并指出这是1958年中国音协“思想理论活动中心之一”。[①]

同年5月召开的中共八大二次会议后，全国又掀起了声势浩大的“拔白旗，插红旗”运动。音乐界的“拔白旗”运动则直指钱仁康先生为纪念黄自逝世二十周年在《音乐研究》发表的《黄自的生活、思想和创作》与《黄自主要作品分析》两文，借对钱仁康“资产阶级学术思想”的批判，将矛头指向了以黄自为代表的“资产阶级音乐文化”，提出要在音乐学术研究领域“兴无灭资”，“真正让政治挂帅”，斗争的根本目的是要树立以聂耳、冼星海为代表的社会主义现实主义音乐文化。与此同时，豪情万丈的“大跃进”运动已经拉开帷幕，各行各业都开始“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”，各种浮夸虚报、高指标“放卫星”的生产计划也纷纷提出。就这样，在“反右”“拔白旗”和“大跃进”等政治运动的推动与指引下，中国近现代音乐史学这一学科在1958年的秋天大跨步地启动了。

学科启动的标志是，以中国音协、中央音乐学院中国音乐研究所为主的《中国近现代音乐史》编写组和以上海音乐学院部分师生为主的“中国现代音乐史”

① 《加强思想理论工作，促进普及运动——各地音协负责人在京开会》，《人民音乐》，1958年2月号，第22页。

编写组分别成立;北京写作组提出的要求是写一部“真正的人民音乐史”,上海写作组提出的要求是写一部“我们自己的革命音乐史”。毫无疑问,这是与这一时期“音乐史学是一门战斗的学科”的认识联系在一起的。经过一年多的奋战,在中华人民共和国成立十周年之际,京、沪两个编写组分别完成了《中国近现代音乐史纲要》(共五编,未定稿)和《中国现代音乐史(1919—1949)》(共四编,未定稿)两部史稿,另外还包括三百余万字的史料。这些成果一度成为此后中国近现代音乐史研究的重要参考文献,其中的很多史料为这一学科的发展提供了“脚手架”和“抓手”的作用。但是,由于历史的局限性,这些奠基性成果中存在的诸多史学问题又成为此后学科反思的对象。

问题主要在于,站在无产阶级革命的立场所提出的“人民音乐史”“革命音乐史”并不能完全代表一部完整的中国近现代音乐史;“音乐史学是一门战斗的学科”的定位及其阶级分析方法的贯彻运用,使得这一学科无法呈现出作为音乐历史科学研究的学术面貌。音乐史观的偏狭和音乐史学观的局限,导致了中国近现代音乐史成为一部经过主义筛选之后的音乐史,学科的面貌一开始便铺上了一层厚厚的阶级斗争的底色,这一底色在很长一个历史阶段都难以褪去。简单举一个例子就可以看出其鲜明的“左”的特征——上海音乐学院写作组完成的《中国现代音乐史》中对我国第一所高等音乐学府国立音乐院(国立音专)及其创办者——我国专业音乐教育的奠基人萧友梅先生是这样评价的:

> 音专的成立,以及它在中国音乐教育事业发展中所起的某些积极作用,是和萧的活动分不开的。但另一方面(基本的、主要的方面),也必须指出,音专在中国现代新音乐运动中所起的反动作用,也是和萧的反动的政治态度和资产积极的艺术教育思想密切联系在一起的。萧友梅在政治上是忠实地投靠于国民党反动政权,是资产阶级右翼音乐家的代表。①

历史早已掀开了新的一页,关于国立音专与萧友梅的历史贡献,学界自有共识,我们不必再费笔墨对上述评价做任何批驳,只是借此揭示,中国近现代音乐史研究在学科起步阶段是怎样一种“先天不足”乃至畸形异化的面目。

---

① 上海音乐学院《中国现代音乐史》编辑组.《中国现代音乐史(1919—1949)》第二编,上海音乐学院院刊编辑室,1959年7月(油印本),第32页。

二、教科书编写

在前述政治背景和学术活动下，中国近现代音乐史的教材建设也开始有了初步的成果。汪毓和先生编著的《中国现代音乐史纲》于1961年和1962年在文化部“音乐教材编写组”两次教材审议上被列为审订教材，1963年被定为教材在中央音乐学院内部使用。1984年，这本教材改名为《中国近现代音乐史》在人民音乐出版社正式出版，许多高校选用此书作为教本，其影响甚至远播境外。可以说，这本教科书影响了几代莘莘学子。教科书的编写是推动学科发展的重要因素，因为它直接导向人才培养。但是，正是由于前述中国近现代音乐史学学科草创中的历史局限，造成了当时乃至此后很长一个时期教材编写也深受“左”的史学思维的影响。20—21世纪之交“重写音乐史”史学思潮中学术批评的主要对象便是汪毓和先生《中国近现代音乐史》一书。

四十余年来，中国近现代音乐史教材建设在汪毓和著作的基础上有了更多的收获，其中既有专门为教学编写的断代史教科书，也有颇具教科书特点而可供教学参考使用的学术著作。独立成书、可供教学使用的中国近现代音乐史著作有：徐士家编著《中国近现代音乐史纲》（南海出版公司，1997年版）；夏滟洲著《中国近现代音乐史简编》（上海音乐出版社，2004年版）；凌瑞兰编著《20世纪中国音乐史略》（黑龙江人民出版社，2004年版）；余甲方著《中国近代音乐史（1840—1949）》（上海人民出版社，2006年版）；刘再生著《中国近代音乐史简述》（人民音乐出版社，2009年版）；居其宏著《共和国音乐史（1949—2008）》（中央音乐学院出版社，2010年版）；汪毓和著《中国近现代音乐史（1840—2000）》（上海音乐学院出版社，2012年版）等。此外，不少中国音乐通史教材大都设有近现代音乐史的章节，如孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》（山东教育出版社，1991年版）；陈应时、陈聆群主编《中国音乐简史》（高等教育出版社，2006年版）；田可文编著《简明中国音乐史》（北京大学出版社，2012年版）；陈秉义、魏艳著《中国音乐史》（西南师范大学出版社，2013年版），等等。从数量上来看，1990年以来的中国音乐史学教材建设可谓洋洋大观，但就中国近现代音乐史教材而言，其数量与质量是不成正比的，因为不少教材的撰写往往是出于作者本人教学的方便之需，甚或为了职称评定而不得不做急就章的无奈之举，为了更好地改进教学和促进学术研究而撰写的高质量的教科书并不多见。

尽管如此，笔者认为，随着新时期以来音乐观、音乐史观和音乐史学观的开放、改变与重构，1990年代以来中国近现代音乐史学的教材建设呈现出以下两

个突出特点：一是入史范围逐渐扩大；二是历史评价愈加客观。我们可以发现，不少教科书已经尽可能把那些在中国近现代音乐史上做出重要贡献的音乐家写进历史，对不同意识形态下成长与活动的音乐家的历史评价也不再以阶级分析的眼光审视。特别值得注意的是，1949 年后的现代中国音乐史愈来愈引起教材编写者的重视——尽管与目前高等音乐教育中现代中国音乐史教学的滞后相比这种重视还远远不够。

三、专题史研究

无论是教材编写还是通史性学术著述，其写作质量的提高与研究的突破，都与专题史研究的拓展和深化不无关系。1980 年以来，中国近现代音乐史学在专题史研究方面做出了引人注目的贡献，其中最突出的一个特点是：以革命音乐家研究为圆心，逐渐不断向外围扩展，中国近现代音乐史上所有具有重要影响的音乐家都已成为音乐史学一再研究的对象，即便是那些曾经被视为敏感人物乃至学术禁区的音乐家，业已引起学界的普遍关注。这在学科甫一起步及至六七十年代的艰难发展中是不可想象的。此外，综观新时期以来中国近现代音乐史专题史研究还可以发现，其研究视域日益扩展，涉及音乐实践活动的方方面面，比如——具有历史影响的音乐家个体、群体研究；"学堂乐歌"研究；中国近代中外音乐交流史研究；中国近现代音乐教育史与音乐教育家群体研究；抗战音乐史研究；沦陷区音乐史研究；中国近代音乐社团研究；"文革"音乐史研究；二十世纪中国音乐批评史研究；中国近现代音乐思潮史、思想史研究；近代中国城市音乐现象研究；区域音乐史研究；以及以中国歌剧史、流行音乐史研究为代表的各种体裁的中国近现代音乐创作史研究……。上述领域的代表性著作不一一举例。概括而言，中国近现代音乐史专题史研究呈现出如下特点：

受新史学的影响，中国近现代音乐史研究视野不断拓宽。以往以"革命音乐史""人民音乐史""精英音乐史""主流音乐史"为主的叙事方式不再是音乐史学研究的唯一特征或典型特征——相反，那些被历史忽略、遮蔽乃至遗忘的音乐史事开始受到关注；音乐史学研究"从阁楼走入地窖"，深入挖掘被淹没、遮蔽的史料，音乐史的"边角"研究受到重视，特别是一些带有"去蔽"意义的史学成果，具有改写历史的重要意义。回顾新时期以来关于众多音乐家历史评价的不断变化，如对江文也、黎锦晖、吴伯超、陈洪、戴粹伦、李惟宁等曾经多有争议的音乐家研究的不断深化，很明显地看到一个令人欣慰的现象：打破禁区、摒弃以意识形态主导音乐

史学思维的学术研究已成为这一时期最为重要的音乐史学特征。

四、史 料 建 设

中国近现代音乐史研究的发展一直离不开史料建设的不断推进，这一学科的奠基就是建立在三百余万字的史料基础上的；新时期以来的学科发展，更是得益于史料的挖掘与整理，特别是那些成规模的、具有历史重建意义的音乐史料，已经深刻地改变了中国近现代音乐史研究的学术面貌。

着眼于新时期以来的中国近现代音乐史研究，可以发现，史料建设的发展一方面离不开带有官方性质或半官方性质的组织、机构的力量投入；另一方面更离不开中国近现代音乐史学界专家、学者的自发努力。因此，不仅大量"革命音乐家"的全集、文集、音乐作品集、年谱乃至传记得到挖掘、整理出版——如最具代表性的《聂耳全集》《冼星海全集》等，众多"革命音乐家"以外的音乐家的相关史料建设也日渐受到学界的重视——如吴伯超、陈洪、马思聪、江文也、刘学庵等一大批著名音乐家。一些带有专题性质的音乐史料的钩沉与研究甚至成为改写历史的重要依据——如张静蔚、钱仁康、孙继南等前辈在学堂乐歌领域持续的史料挖掘与整理。此外，各种中国近现代音乐史文献汇编——如音乐教育、音乐美育、音乐思想、抗战歌曲、流行歌曲、艺术歌曲、钢琴作品……的搜集与出版，不但为中国近现代音乐史研究提供了日益丰富的材料，对音乐表演、音乐教育等领域也产生了重要的影响和推动作用。

当然，随着学科的不断发展，音乐史料的范围也在不断拓宽。除以往见诸文献的文字、乐谱等史料外，各种音乐图像、口述音乐史料在近年来的史料建设与研究中也一再受到关注，甚至一度成为值得思考的热点话题。

总之，受益于史料发掘的深入和专题史研究的拓展，中国近现代音乐史研究得以持续性健康发展。正是由于史料建设和专题史研究的不断突破，"重写音乐史"的呼声开始得到广泛呼应；反过来，世纪之交蔚然成潮的"重写音乐史"争鸣活动又进一步推动了前述几个方面的不断开掘与进步。

五、"重写音乐史"

"重写音乐史"已成为中国近现代音乐史学史上重要的关键词之一。在中国

近现代音乐史学学科建立三十年后的1988年，戴鹏海先生提出了“重写音乐史”的命题。这一命题的提出，一方面是与社会政治领域不断推进的思想解放运动密切相关，同时也与这一阶段音乐界对历史“回顾与反思”的学术语境分不开，其直接的理论来源则是受同期文学界“重写文学史”[①]呼声的影响。戴鹏海在1988年的文章中认为：

> 对于音乐界来说，“重写音乐史”早就该提到议事日程上来了，而且这个任务也许比文学界更为紧迫，更为艰巨，更需要认真对待。之所以紧迫，是因为至今所见到的“音乐史”不过是“运动史”或其“改良”版本；之所以艰巨，是因为音乐界受“左”的指导思想的影响远远比文学界深重；之所以要认真对待，是因为至今这种清除影响的工作远远比文学界落后，遇到的阻力也远远比文学界顽固、强大。然而，无论如何，“重写音乐史”是势在必行的。[②]

不难发现，“重写音乐史”口号的提出与“重写文学史”一样，其初衷——也是其核心思想，是对长期以来“左”的史学思潮的影响与制约的反拨。不过，这一认识似乎至今并未在学界达成共识，因而还能听到究竟是“重写”“另写”“改写”还是“续写”等抠字眼的纠结，从而降低乃至消解了“重写音乐史”重要的理论与实践意义。

不过，“重写音乐史”的理论与实践却是有目共睹。进入新世纪，以戴鹏海为论述“重写音乐史”这一命题而撰写的《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》和《还历史以本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一——陈洪和他的〈战时音乐〉》两文为标志，“重写音乐史”史学思潮拉开了理论争鸣与史学实践的大幕。众多学者在随后的十余年间发表了一系列有关这一命题的专文，特别是公开批评汪毓和先生《中国近现代音乐史》一书的几位学者与汪先生的反批评文章，成为这一争鸣中最为引人注目的交锋。

“重写音乐史”思潮的史学效应也是显而易见的，它从音乐史学本体论以及中国近现代音乐史的宏观、中观、微观研究等各个层面都对这一学科产生了积极

---

① “重写文学史”的争鸣主要集中在1988—1989年，以这一时期《上海文论》的专栏讨论为代表。这一文学史研究命题的提出，其焦点是对长期以来在“左”的思潮影响下的文学史写作做出了深刻的反思，指出文学史研究应关注文学本体及多重视角与方法，摆脱以往政治史统摄文学史研究的方法与模式。类似问题同样存在于中国近现代音乐史学乃至整个中国近现代文艺史的研究当中。

② 戴鹏海：《两点质疑——致成于乐先生》，《人民音乐》，1988年第11期，第10页。

的推进作用。尽管很少有学者高调宣称自己的研究成果是"重写音乐史"的结果,但同样也鲜有学者否定"重写音乐史"思潮对中国近现代音乐史研究的价值与意义,"重写音乐史"的精神实质已经在中国近现代音乐史研究中发挥着潜移默化的影响。特别值得一提的是,随着理论争鸣与史学书写的实践,"重写音乐史"的思想内涵也变得更为丰富,有关中国近现代音乐史学的诸多层面的问题——音乐史观问题、音乐史学观与方法论问题、音乐史料问题、音乐史书写的范式问题等,都在这场争鸣中得到生发与阐释,可以说对整个学科建设都产生了积极的影响。[①]

六、音乐史学观念更新

与前述几个方面互为关系,近三十年来中国近现代音乐史研究中一个很突出的方面是音乐史学观念的不断更新。音乐史学观念更新既体现在音乐史学本体论的思考方面,也反映在具体的音乐史研究实践当中,同时又是与新时期以来"音乐观的开放与重塑"以及"音乐史观的反思与求正"两个重要因素联系在一起的。[②]

改革开放以来,随着音乐艺术的复苏与迅速发展以及新的音乐文化日益多元化的存在,人们对历史音乐的认识与价值判断发生了极大的变化,伽达默尔所说的"视界融合"已然在中国近现代音乐史研究中悄然出现。音乐观的改变带来音乐史观的转变。于是,学界终于可以宣称:中国近现代音乐史是所有音乐家共同书写的历史,而非一部革命音乐统而贯之抑或仅仅是精英与经典的历史;中国近现代音乐史也有其发展的内在逻辑与艺术规律,而非仅仅是不同性质的革命史影响与断代的结果;中国近现代史上几乎所有的音乐家都可以称得上爱国音乐家,不管是所谓"救亡派"还是"学院派"音乐家,都在艰苦卓绝的抗日救亡中以音乐为武器,为民族解放做出了自己的贡献,留下了宝贵的精神财富;中国近现代音乐在动荡不安的乱世之秋依然有着不同风格、各种形态的多样化存在,而这些不同形态的音乐艺术都是近现代中国音乐史上不可割裂、丢却的重要组成部分。因此,为某种功利目的服务而观念先行地取舍历史的做法正日渐失去其往日的影响与力量。音乐史家戴嘉枋先生的一段话,可以代表新时期以来中国

---

① 关于"重写音乐史"问题,可参阅本书《艰难的突围——"重写音乐史"史学思潮的回顾与反思》(《音乐与表演》,2013年第4期)一文和冯长春主编《"重写音乐史"争鸣集》(文化艺术出版社,2015年版)一书。

② 有关中国近现代音乐史学研究观念的更新,请参阅冯长春:《新时期中国近现代音乐史学研究观念的更新与实践》,《人民音乐》,2009年第6期。

近现代音乐史学界关于音乐史观反思的高度：

> 以往我们在“人民创造历史”这个似是而非的概念下，一直强调要写“人民的音乐史”，但始终只是一个良好的愿望，谁也难以把它成为事实。关键就在于我们在这个概念所隐含的“人民”与音乐家对立的前提下去观照历史，而史实所能提供的又多是音乐家的创造实践活动，非音乐家的活动在其中仅占据了一小部分，这就使我们的音乐史学家论述某些在音乐史上具有杰出贡献，而偏偏其作品又缺少一点所谓“人民性”的音乐家时，难免会有一种“欲说还休”的恐惶感。①

与对音乐史观的深刻反思密切联系在一起的是音乐史学观的转向，这种转向也可说是音乐史学观的解构与重构。音乐史学观的重构既可与音乐观和音乐史观的改变相关，也可只在史学本体论层面有其独立的学理意义。但毫无疑问，新时期以来，谁也不会再认为中国近现代音乐史学是“一门战斗的学科”；中国近现代音乐史学是研究中国近现代音乐历史发展及其特点与规律的一门科学——这样的学科认识已是常识，也是共识。

音乐史学观念的更新，当然还体现在研究视角、研究方法乃至研究范畴等诸多方面的学术新态中。就方法论而言，中国近现代音乐史研究正不断呈现出借鉴、融汇相关音乐学学科研究方法的特点。比如，音乐人类学作用于城市音乐的研究；音乐美学思辨方法融汇于中国近现代音乐思潮史的研究；民族音乐学方法对音乐家群体研究与区域音乐史研究的影响；音乐社会学方法在近代流行音乐、音乐院团、音乐演出等研究领域的运用等等。视角与方法的拓宽与更新，将成为带动中国近现代音乐史学发展的最为重要的两翼，让我们拭目以待。

结语：任 重 道 远

从六个关键词或六个主要方面对中国近现代音乐史学的六十年学术历程加以回顾与概述，只能说是管窥蠡测而难免挂一漏万了。笔者只是希望通过这种粗线条的勾勒，简要梳理中国近现代音乐史学发展的主要面貌与基本特征，更为

---

① 戴嘉枋：《科学总结我国当代音乐发展的历史经验——与吕骥同志等商榷》，《中国音乐学》，1988 年第 3 期，第 106 页。

细致的中国近现代音乐史学史的书写则非一篇短文所能胜任。

行文至此，如果用一句话来概括中国近现代音乐史学六十年来发展的总体特征，那就是——在“左”的史学思潮的制约、影响与对其反拨、疏离的过程中曲折前进。这一历程可大致分为两个三十年：前三十年更多的是受“左”的史学思潮的影响；后三十年则主要是在努力摆脱“左”的影响。如果对前后三十年的史学转向进一步做出评价，那就是——从工具史学走向学科自洽。

但是，上述成就是否意味着中国近现代音乐史学已经成为一门令人欢欣鼓舞的学科了呢？答案显然不是。受各种因素的影响，与中国近现代文学史等学科相比，近现代中国音乐史研究尚有很大的差距，音乐史学者依然需要自我期许努力摆脱各种非学术的影响与制约。在与各种非学术因素的博弈中，历史主体性、史学主体性的阐发与运用依然成为音乐史家必须面对的问题。可以预见的是，当如何书写历史成为普遍问题，中国近现代音乐史学当代书写中的敏感规避与语言策略，或将成为日后中国近现代音乐史学史反思与玩味的话题之一。

中国近现代音乐史学的未来发展，任重道远。

（原载《星海音乐学院学报》2018 年第 3 期；
《舞台艺术》2018 年第 5 期【下】全文转载）

二、音乐家与音乐作品研究

西方音乐美学译介的先行者
——缪天瑞

引　　言

音乐美学，作为研究音乐立美、审美实践及其普遍规律的一门艺术学科，其在中国的输入与初步研究，可以上溯至20世纪20年代。翻阅20世纪上半叶关于音乐美学研究的并不丰富的文献史料，可以发现，当时的音乐美学如同整个音乐学研究一样，仅仅是处于起步、探索阶段。但从这个起步阶段，既可看到中国古代音乐美学思想在欧风美雨下的固守国粹，亦可窥见西学东渐后传统音乐观顺应历史的自省与嬗变，更可发现西方音乐美学思想输入中国后对新音乐实践的极大影响。中国音乐美学由古代形态向现代形态转变的重要动力与基本特征之一，就是对西方音乐美学思想的引进与吸收。在主动学习、引进西方音乐美学思想的过程中，一些具有留洋经历或熟谙外语的音乐家与知识分子作出了重要贡献。缪天瑞即是其中之一。

一、缪天瑞音乐美学译文辑要

缪天瑞（1908—2009），笔名穆静、穆天树、徘徊等，浙江瑞安人，著名音乐教育家、理论家和翻译家。1923年，缪天瑞进上海中华艺术师范大学音乐科，师从吴梦非、丰子恺、宋寿昌等学习音乐理论，并随钟慕贞等学习钢琴。1927年毕业后至1949年间，缪天瑞主要从事音乐教学、编辑和研究工作。新中国成立后，历

任中央音乐学院研究部主任、教务处主任、副院长和《人民音乐》主编、天津音乐学院院长等职，“文革”中遭红卫兵抄家并被下放劳动，1983 年调入中国艺术研究院音乐研究所工作，为音乐辞书编纂和博士研究生培养做出了重要贡献。

近八十年的音乐生涯中，缪先生出版论著与音乐译作达二十余部，特别是在他主办《音乐教育》杂志的几年间发表了大量音乐译文。这些音乐译文主要集中于乐理和作曲技术理论领域，音乐美学所占比重并不大。但是，这些为数不多的音乐美学译文，对 20 世纪上半叶尚处于铺路奠基的中国音乐美学而言，一砖一瓦都显得尤为重要。

目前所见，缪先生早年涉及音乐美学的译文主要有以下几篇，皆发表于 20 世纪 30 年代。这些译文分别是：

1.《论音乐艺术的阶级性》，【日】兼常清佐著，载《北新半月刊》1930 年 6 月第四卷第十二号；

2.《历代哲人们的音乐观》，【英】Cecil Gray 著，《音乐教育》，1933 年第一卷第四、五期合刊；

3.《音乐表现的原质底要素》，【德】H.黎曼著，《音乐教育》，1934 年第四卷第七期；

4.《关于绝对音乐与标题音乐》，【英】Cecil Gray 著，《音乐教育》，1934 年第二卷第二期；

5.《音乐解剖学》，【日】门马直卫著，《音乐教育》，1935 年第三卷第一期；

6.《音乐美学的历史底瞥见》（《音乐美学讲话》之一），【日】小泉洽著，《时事新报》副刊《星期学灯》，1933 年 4 月 23 日第三张第三版；

7.《音乐的要素》（《音乐美学讲话》之二），【日】小泉洽著，《时事新报》副刊《星期学灯》，1933 年 6 月 11 日，第四张第一版；

8.《音乐美的享用》（《音乐美学讲话》之三），【日】小泉洽著，《时事新报》副刊《星期学灯》，1933 年 10 月 29 日第三张第三版、11 月 5 日第三张第三版、11 月 12 日第三张第四版连载；

9.《音乐的形式》（《音乐美学讲话》第四章），【日】小泉洽著，《音乐教育》，1935 年第三卷第十期。

其中，《历代哲人们的音乐观》和《关于绝对音乐与标题音乐》两文，选译自英国音乐学家塞西尔·格瑞（Cecil Gray）的《音乐史》一书最后一章。六十余年后，缪先生把此书最后一章全部译出并结合 20 世纪 30 年代的译本加以整理，以《西方音乐美学史鸟瞰》为题发表于《中国音乐学》1996 年第 3 期。《音乐表现的原质底要素》一文节译自德国音乐学家胡戈·里曼（Hugo Riemann）的《音乐美学

要义》一书，70 年后缪先生与笔者合作据英译本全文译出，先是在上海音乐学院学报《音乐艺术》连载发表，后于 2005 年由上海音乐出版社出版了单行本。译自门马直卫和小泉洽的音乐美学论著虽系日本学者所作，但由于明治维新以来，日本现代文化艺术包括科学研究基本是学习西方的结果，因此，说其是西方音乐美学思想的转译当无不妥。至于带有鲜明左翼特征的《论音乐艺术的阶级性》，另当别论。

二、缪天瑞音乐美学译文的主要内容

中国音乐美学由古代形态向现代形态、由传统音乐美学思想向基于新音乐实践的美学思想的转型与嬗变，始于“五四”新文化运动时期。萧友梅、蔡元培是最早具学科意识并对西方音乐美学理论做最早引介的学者。此后，青主、王光祈、黄自等音乐家进一步为西方音乐美学思想的输入做了力所能及的努力。萧友梅、蔡元培、王光祈等大多是对音乐美学的学科概念及其研究对象做了粗略的介绍，青主是把西方表现主义美学引入中国音乐界的第一人，黄自则最早结合音乐心理学和音乐欣赏，把自律论和他律论意义的音乐美学思想作了较为深入的论述。不过，从专门的音乐美学译介来看，缪天瑞先生的贡献丝毫不逊于前述音乐家。

翻阅缪天瑞先生当年在油灯下翻译的这些音乐美学译文，深感对于 20 世纪上半叶草创中的音乐美学学科而言，弥足珍贵。特别是格瑞和里曼的论著，已经使读者可以大致了解到西方音乐美学思想发展的基本概况、音乐美学的学科性质、范畴和研究方法等问题。

《历代哲人们的音乐观》一文，把西方史上著名哲学家关于音乐的本质认识做了大致的梳理。从柏拉图、亚里士多德到中世纪基督教神学思想，再从文艺复兴到康德和浪漫主义运动时期的谢林、叔本华，从音乐观的角度对历代哲学家的美学思想做了简要的归纳。

《关于绝对音乐与标题音乐》一文篇幅不长，通过对汉斯立克的绝对音乐美学思想与西方音乐艺术实践的比较，作者格瑞更倾向于为标题音乐所表现出的他律论美学思想做辩护。缪先生在译文的篇首则指出作者的意见“大体上或者可以看作折中说的一种”。不管缪先生如何评价格瑞的音乐美学观，此文以有限的篇幅对绝对音乐和标题音乐的美学思想所做的简约论述，已经基本展示了这

两种互有抵牾的音乐美学思想的核心内容。翻阅这一时期的音乐美学文献可以发现，20 世纪 30 年代初在国内介绍绝对音乐和标题音乐美学思想的译文寥寥无几，缪先生算是先行者了。

《音乐表现的原质底要素——音的高度、强度及进行状态》一文，篇幅较长，基本是《音乐美学要义》一书第一章的完整译文。当年缪先生是以日译本为主、参照德文本译出。2005 年新出版的中译本则是以英文本为主，参照德文本译出。相隔 70 年的两个译本除行文略有调整外，都尽可能做到了信、达、雅的翻译要求。里曼的《音乐美学要义》是西方近代融汇音乐心理学研究音乐美学问题的代表作。第一章主要是从音乐表现的美学意义，结合审美主体的心理机制，对各种音乐表现要素的一般的审美特征做出了具有实践意义的论述。其中一些观点直到今天依然对我们有所启发，比如音乐表现要素与审美心理机制之间的联觉效应、人声音域的听觉经验对音乐审美体验的影响等。

日本音乐学家门马直卫所著《音乐解剖学》与小泉洽所著《音乐美学讲话》，也是基于西方音乐知识体系和美学话语的文献，两书的共同特点是通过对音乐语言、音乐形式的分析，进而试图总结其音乐表现的美学意义，论据和结论则都是西方音乐与西方美学思想。

"音乐解剖学"，即今日所谓音乐分析学，译文节选自日本音乐学者门马直卫的同名著作。作者自言这一称谓是从德国音乐学体系借鉴而来。此文的主要内容是着眼于如何从音乐技术分析入手，进而深入到如何理解音乐的形式与内容问题。除了欧洲音乐历史维度的观照，行文中还间接提到了自律论美学与他律论美学的主要观点及其分野问题。

小泉洽《音乐美学讲话》第四章《音乐的形式》一文是目前不难看到的一篇译文，曾被收入王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学文献》第一卷。[①] 但本书的前三章却从未见有人论及，译文的内容更是难于一见。从《音乐的形式》一文"译者言"可知，《音乐美学讲话》全书共五章，但缪先生大概只翻译了四章，其中前三章于 1933 年在上海《时事新报》副刊《星期学灯》连载。《时事新报》是新文化运动时期具有重要社会影响的一份报纸，其副刊《星期学灯》在当时的文化界亦具有较大影响，鲁迅就曾在该报发表小说、文章。缪先生在其主编《音乐教育》杂志上发表的《音乐的形式》一文则是继《星期学灯》所发三章译文后的第四章。至于本书最后一章即第五章的译文则无从知晓，既无文献线索，亦未曾听缪先生谈起。而且，由于《星期学灯》是非音乐类报刊，因此已经发表过的前三章也

① 现代出版社，2000 年版。

没有人注意到了,遑论阅读与研究。缪先生在《音乐的形式》一文"译者言"中称"早有意要给这篇短文出一单行本",[①]但直到先生去世,这一单行本也未见出版。缪先生晚年出版的《缪天瑞音乐文存》中收录了不少译著,但小泉洽的译著却缺失。笔者猜想原因大致有二:一是因为本书最终未能全文译出,不完整;二是缪先生本人可能也没有精力去查找七十多年前《星期学灯》上发表的前三章,这就使《音乐美学讲话》一书的中译本面貌更为残缺不全,难以收录《文存》当中。笔者要感谢中国艺术研究院音乐研究所硕士研究生栾皎钰同学,是她代笔者在国家图书馆复制了《星期学灯》上的《音乐美学讲话》前三章译文,使我们今天能够看到这份几乎被历史尘封了的音乐美学文献。

把《星期学灯》连载的前三章和《音乐教育》发表的第四章连贯起来看的话,可以发现,小泉洽的《音乐美学讲话》一书主要是对西方音乐美学史及音乐美学基本常识的简要介绍。内容涉及音乐美学作为感性学的学科缘起、形式美学与内容美学的分歧、形而上研究方法与形而下研究方法的不同、音乐审美与音乐欣赏、音乐形式的构成要素及其美学特点等。现在看来,这些内容都是西方音乐美学理论的基本常识,但就国内音乐美学学科的草创阶段而言,却是当时少有的西方音乐美学知识的普及性读本。[②]

值得一提的是《论音乐艺术的阶级性》一文。此文发表于上海北新书局出版的《北新》半月刊。北新书局1925年创办于北京,主要出版经营新文化运动时期文学组织新潮社的书刊,1927年后迁至上海。《北新》半月刊系该书局迁至上海后创办。该刊在20世纪30年代具有非常鲜明的左翼倾向,鲁迅等左翼文学家常为该刊撰稿。受国际普罗文学运动的影响,20世纪20年代初,日本也开始出现左翼的普罗文学运动,并一直持续到三十年代初。新文化运动时期,一些比较有影响的左翼文学家、理论家大都有留日的背景。因此,"五四"以来,中国文学艺术所受到的"左翼"影响,除社会主义国家苏联外,另一个重要的理论来源就是日本。

《论音乐艺术的阶级性》一文原作者兼常清佐即是一位深受普罗文艺思想影响的学者。现在看来,此文不具备音乐美学的学术品格,算不上严格意义的音乐美学文献。作者把音乐艺术的世界分划为资产阶级和无产阶级两大阵营,并试图论证资产阶级音乐与无产阶级音乐的联系与区别,同时对资产阶级音乐艺术尖锐地抨击,对无产阶级革命音乐则充满同情和憧憬。从1928年9月至1930

---

① 《音乐教育》,1935年第三卷第十期,第71页。

② 笔者已通过学界同仁拜托日本学者搜寻小泉洽《音乐美学讲话》一书,希望在看到第五章内容后能够对这本小书进一步做出较为完整的介绍。

年9月，译者缪天瑞先生先后在上海新陆师范、上海滨海中学、上海同济大学和上海艺术师范大学音乐系任教。这篇译文发表于1930年6月，可知缪先生是在上海翻译的这篇文章，尔后发表于具有左翼倾向的《北新》半月刊。

笔者在中国艺术研究院攻读博士学位期间，也是由于合作翻译《音乐美学要义》一书的需要，曾经常拜会缪先生，其间的谈话内容常涉及中国近现代音乐史以及先生本人的音乐经历。2003年9月1日和11月2日，缪先生在两次谈话中提及他翻译《论音乐艺术的阶级性》一文时的情况。缪先生回忆，受当时上海左联的影响，他翻译了《论音乐艺术的阶级性》一文。此后他主编《音乐教育》杂志时，也刊登过一些有关音乐阶级性的文章。他还说，左翼文艺思想在当时的音乐界影响并不大，抗战爆发后的作用才日渐壮大。不过，尽管当时左翼文艺思想在音乐界的影响并不大，目前来看也未见《北新》半月刊在当时的音乐界留下过更多痕迹，但不管这两者的实际影响究竟如何，检索当时的音乐文献可以发现，《论音乐艺术的阶级性》可能是20世纪30年代最早一篇论及音乐的阶级性，特别是提出无产阶级的"新兴音乐"这一概念的文章。要知道，"新兴音乐"是30年代初左翼音乐家们常提的一个口号。周扬翻译的《苏联的音乐》虽然也论及无产阶级革命音乐问题，但其出版却是《论音乐艺术的阶级性》发表两年之后的事情了。

有意味的是，在缪先生晚年由其亲自选定篇目出版的《缪天瑞音乐文存》中，没有收录此文。

三、对信、达、雅译风的不断追求

值得一提的是，与当时乃至今日许多拗口的音乐译文相比，缪先生的翻译风格可谓是尽可能追求信、达、雅的译文境界。我们不妨引述一段略窥其一二：

> 总之，一切乐曲的结合法，所根据的美的法则，与上述的标准乐曲的法则一样，在于以统一均齐律为基础而加以变化，即于多样性之间求统一性，或于统一性之间求多样性。①

上述译文可谓言简意赅，概况了丰富的美学内涵。

对信、达、雅的追求可以说贯穿了先生一生的音乐翻译生涯。我们也不妨摘

① 【日】小泉洽：《音乐的形式》(《音乐美学讲话》第四章)，《音乐教育》，1935年第三卷第十期，第83页。

取两段同一出处的译文加以比较：

> 所以，在各个时期，在种种的情况与环境之中，音乐被哲学者们视为理解宇宙本性的钥匙，视为数学的一种形式，视为现实的模仿，视为现实的理想化，视为改良或颓废道德的方法，视为传达宗教真理的工具。要之，常视为想象得到的一切种类的"内容"的现象，否则便视为除了官能快乐之外，别无他物的东西。[1]
>
> 由上述可见，在不同的时代，在各种的情况和环境下，音乐被哲学家们不断变化地视为打开宇宙性质的钥匙，视为数学的一种形式，视为现实的模仿，视为现实的理性化，视为转移道德的手段，视为获致文学结果的手法，视为情绪的表现，视为宣扬宗教真理的工具，一言以蔽之，视为想象得到的一切"内容"的具象，否则就被视为除官能快感之外，别无他物。[2]

这两段同一出处的译文节选自 Cecil Gray 著《音乐史》之第十七章 An Outline of Musical Aesthetic（音乐美学概述）部分，第一段译文系 20 世纪 30 年代初译出，发表时题为《历代哲人们的音乐观》；后一段译文系 20 世纪 90 年代末译出，先生在期颐之年把 Cecil Gray 著《音乐史》第十七章全文重新翻译，并以《格雷评述西方音乐美学史》为题重新发表。对比来看，在原文内容没有大的修订的前提下，第二次译文较之于第一次译文在概念的使用和内涵的界定上显得更为清晰且行文更为流畅。

此外，翻阅 20 世纪 20—40 年代的中国音乐期刊可以发现，这一时期发表音乐译文最多的是缪天瑞先生主编的《音乐教育》。自 1933 年 4 月创刊至 1937 年 12 月停刊，在总共 57 期中发表的译文近百篇（含连载文章）。其中音乐基础理论和作曲技术理论数量最多，其次就是音乐美学和音乐史。综观缪先生一生的音乐学研究与翻译，除乐律学外，其他基本集中在这几个领域。而且，作为其最重要的研究成果——律学，也是与音乐基础理论和音乐史学密不可分的。因此，从《音乐教育》的学术旨趣，也可窥见缪先生本人的学术倾向，而那些近百篇的音乐译文，对于那一时期西方音乐文化的引介所起到的重要作用，自然不言而喻了。

---

① 原载《音乐教育》，1933 年第 1 卷第 4、5 合刊，转引自王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》文献卷第一卷，现代出版社，2000 年版，第 493 页。

② 原载《中国音乐学》，1996 年第 3 期，转引自天津音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所编《缪天瑞音乐文存》第一卷，人民音乐出版社，2007 年版，第 212 页。

四、缪天瑞的音乐美学思想

缪天瑞先生在一些译文中通常会写有简短的译者附言，但这些译者附言大都客观简要介绍译作的主要内容和观点，很少直接表露译者本人的音乐美学观点，我们也就只能从缪先生选择何种音乐美学思想的文章加以译介的角度，略窥其本人的音乐美学观念、揣测其音乐美学的旨趣。当然，这种想象性的推理毕竟不如阅读先生本人的音乐美学著述从而能够更为直接地了解他的音乐美学思想。不过，先生很少就他本人的音乐美学思想发表专论，1941 年发表于《新音乐》(第三卷第四期)的《音乐美学史概观》一文，或许能够使我们更进一步地了解他本人的音乐美学思想。

在这篇文章中，缪先生开篇即指出："音乐美学是研究音乐的感受、音乐的理解及其条件与音乐的效果及其原因的一种学术。"这一定义的核心内容是对研究对象的界定。从"音乐感受""音乐理解""音乐的效果"进而深入到音乐感受与理解的条件和音乐效果实现的原因，实际上就把音乐艺术从感性到理性、从体验到理解以及音乐的主体间性和音乐的功能等问题均涵盖其中，甚至由此而涉及的更为广阔的美学问题，均纳入可能的范围之内。在明确音乐美学的研究对象、范畴等基本问题后，缪先生将笔墨主要集中在介绍西方音乐美学史上形式美学和内容美学的分野中来。一部西方音乐美学史，影响最巨的也就是以这两者为代表的自律论和他律论音乐美学思想。缪先生本人的评价显示出他并不认同这两种各自走向极端的美学观点，与他评价格瑞一样，他本人的音乐美学思想大致也是倾向于折中。因此，缪先生指出，形式美学和内容美学终要走向和解，而引领两者走向和解的就是心理学的音乐美学。

至此，不难看出缪先生音乐美学思想所受里曼《音乐美学要义》的影响。就在《音乐美学要义》2005 年重新翻译出版之际，缪先生与笔者讨论撰写的"译者序"中，也特别指出了该书"调和绝对音乐与标题音乐之间关系""着重心理学的应用"和"融入音乐的听赏"三大特点。我们从缪先生《音乐美学史概观》中关于音乐美学的定义以及他关于折中形式美学和内容美学的观点、强调音乐听赏(感受、理解)作用的论述中，是否已经比较清晰地看到他本人基本的音乐美学思想了呢？

如前所述，"五四"后对西方音乐美学的引入，萧友梅、青主、王光祈、黄自等人都作出了不同程度的贡献，但与缪天瑞相比，他们更多的是通过自身留学过程

中对西方音乐美学学习、消化后的一种个人理解的转述，比如萧友梅对里曼音乐美学思想的借重，青主对表现主义美学思想的介绍等。缪天瑞先生则并非如此。除了他自己撰写的《音乐美学史概观》一文外，其他几篇文章都是忠实翻译西方和日本学者的原作，从而使读者可以更为清晰地了解西方音乐美学思想的真实面貌。不管其实际影响如何，这些译文毕竟清晰而较为全面地向国内传递了西方音乐美学的基本概念、术语、范畴、视角与方法，对于草创中的音乐美学学科而言具有重要的建设意义。笔者无意对引进西方音乐美学思想的翻译与转述这两种方式加以价值比较，只是想借此表明，在忠于原作的西方音乐美学译介方面，缪天瑞先生毫无疑问是一位先行者。

进一步而言，从缪先生译介的上述几篇比较重要的音乐美学文献来看，有一条比较清晰的学术理念贯穿其中，那就是他对音乐艺术的美学思考始终面向音乐本体，关于音乐的阶级性问题似乎只是他音乐观成长、成熟中的一个插曲，他此后的音乐观念没有再拘囿于阶级分析的局限，而是更多地面向独立音乐形式的审美价值。就音乐美学学科建设而言，这样一种基于音乐本体分析的音乐美学旨趣，在这一时期应该是领先时代的，具有超前性的特点。当然，这或许也与他曾经翻译、撰写了大量有关音乐技术理论著述的经历有关。

结　语

笔者在与缪天瑞先生长达十余年的交往中，深为感佩先生渊博的学识、严谨的治学态度和平易近人的长者风范。面对先生，就像是面对一部厚重的音乐史书。笔者最后想说的是，有关缪先生在乐律学、音乐教育、音乐辞书编纂、西方音乐技术理论翻译等领域之贡献的研究，学界已多有论述，但作为西方音乐美学思想译介的先行者，他在中国近现代音乐美学学科发展史上的贡献却并未引起足够的关注与重视。当我们回顾20世纪上半叶中国音乐美学学科筚路蓝缕的草创之路时，缪先生的足迹是不应被忘记与忽略的。

谨以此文纪念缪天瑞先生！

（原载《天津音乐学院学报》2015年第4期）

金兰之契　志同道合

——略论萧友梅与陈洪的新音乐理想

引　言

萧友梅先生是我国新音乐创作和音乐理论研究的先驱、近现代专业音乐教育的奠基人，黄自和陈洪则是继萧友梅之后在上述领域同样做出突出成就的两位音乐家，他们与那一时期的众多学院音乐家，为中国近现代新音乐文化的建设与发展奉献了毕生的精力，也为上海音乐学院的前身——国立音乐院、国立音专做出了不可磨灭的贡献。今年是上海音乐学院建院 90 周年，回顾历史，在艰难办学的国立音专时期，黄自与陈洪无疑是萧友梅最为得力的支持者和开拓者。黄自辞去教务长、特别是在他于 1938 年英年早逝后，接任教务长的陈洪成为萧友梅鼎力相助的合作者。在抗战的烽火岁月里，两位广东籍的音乐家一同艰难支撑着风雨飘摇的国立音专，直到萧友梅与世长辞的 1940 年的最后一天。萧友梅与陈洪在中国近现代音乐史上的贡献，已为学界所熟知共识，两人在国立音专的精诚合作，学界亦多有论述。萧、陈两位音乐家在世的共事时间虽然并不长久，但二者在中国新音乐发展的理想与实践方面却有着极为一致的相同与相通。音乐理想的高度合拍，也正是陈洪能够与萧友梅默契协作的重要原因。就此而言，二人可谓金兰之契、志同道合。综观萧友梅与陈洪有关中国新音乐文化建设的文献，可以发现，他们在以下诸多方面都表现出共同的理想与追求。

一、如何创造新的国乐

萧友梅与陈洪都是坚定的新音乐文化的建设者，而论及中国新音乐就必然涉及固有国乐、西方音乐以及新国乐问题。在这些问题上，萧友梅与陈洪的认识是非常一致的，那就是——新国乐的创作必须建立在学习西方音乐的基础之上，同时融汇固有国乐的因素；新国乐是中国新音乐的重要组成部分。

有一件事可以表明萧友梅关于国乐的态度。1930～1931 年，上海大同乐会依据中国古代雅乐乐队编制，仿造了一大批古乐器。为此，大同乐会曾专门致信萧友梅，邀请他加入大同乐会委员会并希望他支持乐器仿造。然而萧友梅却认为：

> 对于"整理国乐"这件事……要用科学的法子很仔细的分门研究（如考订旧曲，改良记谱法，改良旧乐器，编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等），要有一种百折不屈的精神，经过许多次的试验，方可以有收效的希望；若是单独仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去，不能说就是"整理国乐"，只可说是"仿造古董"，于国乐本身没有丝毫的利益。①

由此可见，萧友梅的新国乐观是与大同乐会郑瑾文等国乐家固守传统的观念截然不同的，其中最根本的区别就在于是文化守成，还是文化发展。

陈洪又是如何看待固有国乐以及新国乐的创造呢？相对于萧友梅对大同乐会温和的批评，陈洪对固有国乐以及与此相关联的国粹主义音乐观念提出了尖锐的批判：

> 我国之可以说是音乐者，老早已经寿终正寝。今日之所谓"国乐"，不过是戏班里、女伶台上、吹打班里、盲公盲妹和"卖白榄"流之者，所奏所唱的几首烂调；不是诲淫诲懒的淫词荡曲，便是颓唐堕落的靡靡之音。倘若"闻其乐可以知其宿"，则我们的"礼乐之邦"早已沦于禽兽之境！如此"国乐"，非加以根本之否定不可。②

---

① 萧友梅：《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年版，第 304 页。

② 陈洪：《〈广州音乐〉发刊词》，《广州音乐》，第一卷第一期。

对固有国乐的如此评价，不难看到“五四”时期批判传统文化的激进色彩。但在国难当头救亡音乐思潮逐渐兴起、在发扬蹈厉成为时代乐风的现实下，陈洪对固有国乐的苛责尽管难免有失偏颇，却不可否认亦有其应乎时代精神的合理之处。

因此，在抗战全面爆发后的30年代末，在音乐应当为抗战服务成为乐界共识的历史背景下，陈洪更是直言：

在准备创造新国乐的时期，最需要“急起直追”和“迎头赶上”的精神，而这种精神的最大敌人便是“愈古愈好”的复古思想。①

不难发现，萧友梅与陈洪都坚定地认为，固有国乐已经不能成为新的时代条件下中国音乐的代表，也不能作为新国乐创作的标本，新国乐不能停留在固守传统乃至泥古守旧的层面之上。

那么，究竟什么是新国乐创造的根本呢？萧友梅与陈洪都认为，国乐的创造不应拘泥于形式，而重于表现的内容，内容的意义大于形式。萧友梅曾说：

音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出，而仅寄系于其内容，则可知国乐与非国乐之分，应以内容为唯一之标准也。

能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现，应顺应时代与潮流，及音乐家个性之需要，不必限定于用何种形式，何种乐器。②

萧友梅关于国乐必须表现时代精神的观点，一定会让我们想起刘天华早在“五四”时期即已就创造新国乐发出的呼声：

从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术。③

可以这样认为，萧友梅关于新国乐创造必须表现时代精神的认识，实质上是自“五四”以来新国乐创作思想的继续发展，但又在新的社会条件下赋予了新的时代内容。联系到艰苦抗战的国内现实，萧友梅指出：

---

① 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》，1939年创刊号，第10页。

② 萧友梅：《复兴国乐我见》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990年版，第540页。

③ 刘天华：《国乐改进社缘起》，刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社，1998年版，第186页。

现值抗战复兴时代,对于敌人如何敌忾同仇,对于政府应如何拥护,对疆场壮士应如何振奋崇敬,对于受难同胞应如何爱护怜恤,凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中,始能称为中国国乐。若仅抄袭昔日残余之腔调及乐器,与中国之国运毫无关涉,则仅可名之为“旧乐”,不配称为“国乐”也。[①]

萧友梅所谓“残余腔调及乐器”“不配称为国乐”的批评,与前述陈洪“如此国乐,非加以否定之不可”的观点何其相似!其共同之处就是强调新国乐创造中新的时代精神与现实内容的表现。陈洪更是简明扼要地指出:

内容决定国乐。[②]

与萧友梅一样,联系到抗战的社会现实,陈洪也明确指出,新国乐的创造必须表现当时的时代精神。为此,他专门列出了新国乐表现内容的三个主要方面:

一、国乐是活的音乐,它的内容应当锐敏地跟随着时代不停前进。二、国乐是中华民族的呼声,在目前,这呼声应当是极度振奋的、壮烈的、战斗的。三、国乐产生于中国的环境里,应当尽量反映着中国的民情、风俗、文物和景色。[③]

既然内容才是国乐的本质表现,音乐的形式也就变得无足轻重了。萧友梅和陈洪正是这样认为的。

萧友梅曾说:

中国音乐用外国乐器演出,依然为中国音乐,且因此更为发达。而外来之工具因为中国人所运用,反而被视为中国乐器焉。

乐器为工具,只求其精良利便,不必严分国界。现行之欧洲乐器已成为世界化之工具,演奏中国音乐用欧洲乐器,非独可能,且更利便(现戏班中已有人采用 Violin),将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。[④]

---

① 萧友梅:《复兴国乐我见》,陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社,1990 年版,第 540 页。

② 陈洪:《新国乐的诞生》,《林钟》,1939 年创刊号,第 6 页。

③ 同上。

④ 萧友梅:《复兴国乐我见》,陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社,1990 年版,第 539、541 页。

陈洪更是直截了当地说道：

内容是音乐的生命，曲式和演出是外形和工具。[①]

他还举例说：

譬如用 Violin 奏西皮，或用 Sonata 曲式写西皮，都不失其为西皮；反之，把西洋曲调用二胡拉出，或写成西皮的体裁，也不失其为有西洋意味的音乐。[②]

萧友梅和陈洪关于固有国乐、新国乐的一系列相似观念，都是与当时盛行于音乐界的“中国音乐落后论”“科学主义音乐思潮”“国乐改进思潮”以及“学习西乐思潮”等重要音乐思潮分不开的。除了认为中国音乐远远落后于西方、西方音乐及其理论是科学的、创造新国乐必须改进固有国乐和学习西乐之外，有关内容决定国乐、形式次之的观念又是与当时“音乐无国界”之说和乐器与音乐形式只是创作工具的观念联系在一起的。在这方面，萧、陈二人也有类似论述：

将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的。[③]

至于国乐的外形，则不必有何种规定：国乐作曲家应有选择工具的自由……因为这纯是工具的问题。[④]

也许有人以为我太西化了，但其实不然。对于工具，我主张全盘世界化和现代化(也可以说是西化)，但对于内容，我始终主张彻底中国化。……未来国乐的新姿态，它将具有百分之百的中国化的内容和百分之百的世界化的外观。[⑤]

至此，我们不难发现，萧友梅和陈洪关于新国乐重在内容而无关乎音乐形式的观点，事实上是存在着逻辑矛盾与理论缺陷的。上述认识机械地割裂了内容

---

① 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》，1939 年创刊号，第 12 页。
② 同上。
③ 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐不发达的原因》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海：《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年版，第 143 页。文中“这音乐”指“西洋音乐”。
④ 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》，1939 年创刊号，第 9 页。
⑤ 同上，第 14 页。

与形式之间的联系，同时将艺术形式与艺术工具中所负载的深厚而丰富的历史文化内涵与审美信息完全剥离开来，将艺术工具与一般生产、生活工具简单等同起来。因此，所谓百分之百的中国化内容和百分之百的世界化的外观，从音乐接受和审美体验层面而言是不可能实现的。遗憾的是，萧友梅和陈洪在当时都没有意识到这样的矛盾问题。

二、创造新音乐与建立中国民族乐派

事实上，在音乐无国界、形式工具论观念的支配下，在萧友梅和陈洪的心目中，新国乐与新音乐实质上是一个对象的不同指称。如陈洪所热切希望的那样，新国乐是“一种更伟大的、更崇高的、更有生气的、属于新中国的新音乐”[①]。在萧友梅和陈洪的不少文论中，都有关于新音乐的大量论述。他们都认为学习西方音乐文化、改进中国固有国乐，最终都是为了更好地创造中国新音乐。

萧友梅曾说：

> 我之提倡西乐，并不是我们同胞做巴哈、莫查特(W.A.Mozart)、贝吐芬(L.Van.Beethoven)的干儿，我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声学来创造我们的新音乐。[②]

陈洪也说过：

> 尽量把西洋音乐宣传、灌输给中国社会，这是第一件必要的工作……西洋音乐和中华民族发生了真切的接触，由这一接触，新音乐乃能成胎儿诞生。[③]

萧友梅和陈洪关于学习西乐是为了最终更好地创造中国新音乐的认识，代

---

① 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》，1939年6月创刊号，第6页。

② 萧友梅：《音乐家的新生活》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990年版，第381页。

③ 陈洪：《音乐革新运动的途径——为广东戏剧研究所管弦乐队第八次音乐会作》，陈洪：《绕圈集》，广州泰山书店，1931年初版，第114页。

表了中国近现代新音乐家们的共同理想。需要指出的是，萧友梅和陈洪关于创造中国新音乐的蓝图，如多数新音乐家一样，同样有一个共同的远景目标，那就是向俄罗斯民族乐派（时译“国民乐派”）学习，创建中国的民族乐派。

萧友梅在接受陈洪主编的《音乐月刊》关于新音乐文化建设的一次访谈中指出：

> 我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的，方可以成为一个“国民乐派”。[①]

陈洪也以俄罗斯国民乐派为榜样，指出了中国新国乐创作的前景：

> 俄罗斯音乐在百年来才发达的，从前也没有好音乐而一味模仿德国，然而后来却能产生国民乐派的五大音乐家，创造国乐。[②]

在相关的论述中，萧友梅和陈洪也都进一步表达了新国乐、新音乐的内容和民族性才是最本质的追求，西方音乐创作技术不过是创作音乐的方法，乐器与音乐形式只是工具的观点。当然，如前所述，为了突出时代精神之内容表现的重要性而将音乐内容与音乐形式机械割裂的观点，必然存在理论与认识上的缺陷，此不赘述。

联想到新世纪以来中国音乐界关于创建“中华乐派”的理想与现实，我们也不妨再顺带提及 1930 年代萧友梅和陈洪憧憬中国民族乐派时为此设想的时间表。

萧友梅认为：

> 吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定。[③]

陈洪则认为：

---

① 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》，1938 年第一卷第四号，第 76 页。
② 曾潞非、黄礼宾：《新音乐运动与青年音乐家——陈洪君对中大附中歌咏团演讲辞》，俞玉姿、李岩主：《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社，2008 年版，第 23 页。
③ 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》，1938 年第一卷第四号，第 76 页。

> 今日还不是中国新音乐产生的时候，不过我们应该积极预备它的诞生。据种种情形看来，中国新音乐之产生当在五十年后，从今天到五十年后的今天，是过渡时代之一段，我们都不是创造的人物，我们是过渡时代的牺牲者……①

总之，在萧友梅看来，真正能够成为屹立于世纪音乐之林的中国新音乐或曰中国民族乐派的创立，从他们那一代音乐家开始，将是至少半个世纪乃至一个世纪的梦想；深入学习西方音乐的过程将成为一个无可避免的过渡时代。毫无疑问，这种认识是跟他们那一代新音乐家念念不忘的俄罗斯民族乐派并与之加以比较后得出的结论。今天，当把走出西方作为创建中华乐派的一个重要创作标志，回想萧友梅、陈洪那一代音乐家把走进西方作为创建民族乐派的一个必要的前提条件时，我们会得到怎样的历史启示呢？

三、新音乐运动的最早提出者与践行者

论述萧友梅与陈洪关于新音乐与民族乐派的理想，就不能不再次提及他们最早关于"新音乐运动"的倡议与实践。对此，笔者曾有专文论述②，本文仅作简要介绍。

长期以来，由于历史的原因，论及中国近现代音乐史上的"新音乐运动"时，无论音乐史教科书还是专论性的学术研究，都是指向1936年由吕骥等左翼音乐家提出并在此后很长一个时期产生重要影响的"新音乐运动"，但却从未指出甚或认识到早在1930年代初，陈洪等有着留洋背景的新音乐家们即已旗帜鲜明地发出了"新音乐运动"的倡议，并提出了一系列注重实践的理论主张。

如前所述，陈洪和萧友梅与那一时期众多新音乐家一样，认为中国固有国乐已远远落后于西方音乐和中国社会现实的需求与发展。因此，与创造中国新音乐、创建中国民族乐派的理想相结合，他们提出了"新音乐运动"的口号。第一个阐明这一主张的是陈洪。

---

① 陈洪：《音乐革新运动的途径——为广东戏剧研究所管弦乐队第八次音乐会作》，陈洪：《绕圈集》，广州万人社出版部，1931年初版，第117页。

② 冯长春：《两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思》，《音乐研究》，2008年第6期、2009年第1期连载。

在1931年5月出版的陈洪文集《绕圈集》的一篇文章中，陈洪认为，在中国远远落后于西方经济、技术、文化的背景下，不必因保存几近衰亡的音乐国粹而拒绝学习外来音乐文化，相反，应借鉴俄罗斯民族乐派的兴起，努力学习西方音乐文化，利用半个世纪的过渡时代，创造中国新音乐。为此，他大声疾呼：

愿大家都来参加新音乐运动！[①]

他不止一次地指出：

为着中国音乐的衰落，所以有复兴中国音乐的必要，新音乐运动就是为着这种需要而起的。[②]

陈洪的倡议得到了欧漫郎、萧友梅等音乐家明确的呼应与支持。

时为陈洪在私立广州音乐院同事的欧漫郎指出：

现在所谓新音乐运动就是假借外国音乐的成绩和工具改善中国的音乐，并志愿将来造就人材建立中国民族的音乐。[③]

萧友梅后来在回答《音乐月刊》"关于我国新音乐运动"的访谈中则这样认为：

在这国难期内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期内可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡更容易发生效力。[④]

翻阅陈洪和萧友梅的音乐文论，我们可以发现，在他们的观念中，举凡有关为中国新音乐的发展而做出的各种努力，包括学习西方音乐及其理论、音乐教育、音乐会演出等实践活动，都属于新音乐运动的范畴。更为重要的是，在国难

---

① 陈洪：《音乐革新运动的途径——为广东戏剧研究所管弦乐队第八次音乐会作》，陈洪著《绕圈集》，广州万人社出版部，1931年初版，第116页。

② 曾滌非、黄礼宾：《新音乐运动与青年音乐家——陈洪君对中大附中歌咏团演讲辞》，俞玉姿、李岩主：《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社，2008年版，第23页。

③ 欧漫郎：《中国新音乐运动》，《广州音乐》，1935年第三卷第三期，第1页。

④ 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》，1938年第一卷第四号，第76页。

当头的抗战时期，新音乐运动也被赋予了崇高的历史使命，成为民族复兴的重要组成部分。1930 年代初，陈洪在倡议"新音乐运动"时也是将其与民族复兴紧密地联系在一起：

> 音乐的使命在于端正品性，维系国魂；于一民族之存亡盛衰，有莫大之关系。同人等不自量力，敢起而言新音乐运动，盖亦感觉得责无旁贷，不得不振臂而呼，以期唤醒国人之注意。①

以陈洪、萧友梅为代表的新音乐家倡导的"新音乐运动"，不应被历史所遗忘，它与 1936 后主要由左翼音乐家发起、践行的"新音乐运动"一并为中国新音乐文化的发展和民族复兴做出了重要的历史贡献。尽管这两个在宗旨与目的上有着诸多不同的新音乐运动，在新音乐的诸多观念方面存在较大分歧，但对于新音乐必须为抗日救亡服务之社会功能的追求上，则是毫无抵牾的。在这一点上，萧友梅与陈洪的认识同样是高度一致的。

四、为抗战和民族解放服务的音乐功能观

同为留学海外归国的学院音乐家，萧友梅和陈洪关于音乐本质与功能的认识从来不是所谓唯美主义、学院气息、与社会现实保持距离的；相反，在他们的心目中，新音乐的复兴是与爱国主义和中华民族的伟大复兴紧密联系在一起的。有关这方面的论述本文不拟提供更多论据，有兴趣的读者自可在他们的论著以及音乐作品中体会得到。本文想特别提及的一个历史文献，或可充分地反映出萧友梅与陈洪在抗战的非常时期所表现出的高度一致的新音乐思想，那就是使音乐成为抗战和民族解放的武器的音乐功能观。

1937 年 12 月上海沦陷后，萧友梅给国民政府教育部递交了一份办学报告：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》。② "报告"提出，音乐和其他艺术一样，在历史的大转变时代，必须从非意识的境界中苏醒过来，有意识地为国家服务，音乐是建设精神

① 陈洪：《发刊词》，《广州音乐》，1933 年第一卷第一期，第 2 页。

② 这份尘封了大半个世纪的报告书由中央音乐学院黄旭东和汪朴二位先生发现，后发表于《中国音乐学》，2006 年第 2 期。

上的国防的必需的工具。音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归，因此提请创办专门培养合唱指挥人才和军乐队长的教育计划。令人感兴趣的是，报告书中有关“艺术是实用的”观点的一段论述，其内容明确无误来自陈洪早年所写《武器艺术论》一文：

> 严格地说来，凡艺术都是实用的。打开一部世界艺术史，一页一页地翻下去，艺术的实用表白得很清楚：埃及人造金字塔，完全为了保全佛罗的木乃伊，其被现代人称为庄重的美的金子形，当日不过藉以巩固塔基，抵抗尼罗河的泛滥；希腊的雕像起源于奥林比亚竞技会，为要给胜利的运动家们造像，雕刻术才兴盛起来；罗马人的凯旋门是为纪念战胜而造的；中世纪的哥狄克尖塔，为的不过要钟声去得远些。到了文艺复兴期，因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展，才有所谓“自我表现”的艺术，自拟古主义一直到唯美主义，虽然艺术家们都相信为了“自我表现”而努力，可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现，直接或间接在替某种思想或主义作宣传，就是那高呼着“艺术全无作用”的王尔德之流，其艺术既是某时代某社会的必然产物，便不能超脱时代社会而“全无作用”……[①]

陈洪在其《绕圈集》中的几篇文章中，多次阐明了其“实利主义”的艺术本质观，[②]上述“报告”中的文字可窥一斑。由此可知，陈洪至少是参与了这份办学报告的撰写，对此本文不必详加考释。联系萧友梅与陈洪大量文论中关于音乐为民族复兴、为抗战服务的论述就不难发现，他们二人高度一致的音乐功能观和充满爱国情怀的音乐教育思想，与那一时期众多学院音乐家的理论与实践一样，成为抗战时期中国音乐发展中宝贵的精神财富。

结　　语

在萧友梅先生最后三年多的日子里，作为教务长的陈洪先生成为他最为重要的得力助手。在上海沦陷的艰难岁月中，为了保全国立音专、延续中国的专业音乐教育，萧友梅一度退居幕后，其间陈洪则化名陈白鸿出面主持对外改称“私

---

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》，2006 年第 2 期，第 6 页；陈洪《武器艺术论》，《绕圈集》，第 14—16 页。

② 冯长春：《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》，《音乐研究》，2008 年第 1 期。

立上海音乐院"的校务工作。筚路蓝缕，以启山林。二人在艰难环境下为国立音专所付出的心血，令人无比感佩、敬仰。回顾历史，萧友梅与陈洪的金兰之契、志同道合而风雨同舟，不仅仅是他们为了国立音专和中国专业音乐教育的使命使然，也是与他们共同的新音乐理想紧密联系在一起的。本文的简要论述，不过是展现了两位先贤在中国新音乐理想道路上的点点滴滴，他们的音乐精神与历史贡献将永远值得后人缅怀、铭记。

谨以此文，纪念为中国新音乐文化建设和中国专业音乐教育发展做出重要贡献的先辈，祝贺上海音乐学院 90 年华诞。

（原载《音乐艺术》2017 年第 4 期）

何安东五首艺术歌曲研究

引　　言

何安东(1907—1994)是近现代著名广东籍音乐家。出生于侨乡江门的何安东,从小就接触到了西方音乐的影响。1926年,何安东师从菲律宾教授Gonzalez学习小提琴演奏。由于他良好的音乐禀赋,很快就能够较为熟练地掌握小提琴的演奏技巧。自1929年始,何安东先后在岭南大学附中、培正中学担任音乐教师。1930年,他又随立陶宛教授Ore学习钢琴及和声理论,使其在音乐理论方面打下了较为扎实的基础。同年,何安东出任陈洪和马思聪在广州创办的广东戏剧研究所管弦乐队的首席,其间多次演奏海顿、贝多芬、莫扎特等人的作品,深受听众好评。“九一八”事变后,何安东随即创作了《奋起救国》《民族精神》《保卫中华》《全国总动员》《大众的歌手》《我们已失去了国土》等抗日救亡歌曲。这些歌曲很快唱遍全国,甚至远播东南亚。何安东因此成为抗日救亡时期具有全国影响、特别是华南地区最有影响的音乐家之一[①]。1938年广州沦陷后,何安东随岭南大学附中迁至香港。1942年,因创作了大量抗日救亡歌曲,何安东被捕入狱,受尽种种酷刑,险遭日本人杀害。1943年冬天出狱后,被驱逐出境,回到广州。1943年末到1944年,何安东的父亲、姐姐及其孩子惨遭日本侵略者杀害。国恨家仇使何安东始终保持宁死不屈的民族气节,从未与日寇或日伪当局妥协合作。新中国成立后,尽管历经“反右”“文革”等政治运动的迫害,但何安东依然保持正直不屈的性格,并在中华人民共和国成立初期和“文革”后又创作了大量音乐作品。

---

① 陈原、黄迪文、余荻、余虹似:《二期抗战新歌初集》,新知书店,1940年第二版,第137—140页。

何安东的音乐创作活动长达六十余春秋，音乐体裁主要为歌曲和小提琴音乐。其中，在歌曲创作中，既有大量反映抗日救亡的群众歌曲，同时又广泛涉足艺术歌曲、少儿歌曲、校歌、会歌等领域。从2004年出版的《何安东作品集》[1]来看，艺术歌曲只有6首，分别是《山中》《壁画词》《临江仙》《临终歌》《合欢花，我心中的花》和《父亲》。除后两首外，其余四首均创作于20世纪30年代，其中《山中》和《壁画词》由英属哥伦比亚（Colombia）和声公司于1937年出版了唱片。不过，笔者以为，何安东1936年创作的《女英雄》，也应归为艺术歌曲类（详见后文），其艺术歌曲并非《何安东作品集》中所列6首。尽管如此，从何安东音乐创作的整体来看，艺术歌曲并不占据数量的优势。不过，如果从近现代中国艺术歌曲发展的视角来看，这些艺术歌曲作品就有着值得关注的艺术价值与历史意义。

我国近代艺术歌曲创作起步于“五四新文化运动”时期，青主、萧友梅、赵元任、黄自、陈洪、唐学咏等都是这一时期比较有代表性的艺术歌曲作家。抗日救亡时期，艺术歌曲在启蒙、救亡的双重背景下获得了进一步发展，何安东便是这一时期成长起来的作曲家。何安东的艺术歌曲，音乐语言质朴流畅，内容丰富深刻，具有较强的艺术感染力。鉴于《合欢花，我心中的花》与《父亲》两首均创作于20世纪80年代，且并没有得到传唱，因此本文即以《山中》《壁画词》《临江仙》《临终歌》和《女英雄》5首艺术歌曲为研究对象，通过音乐分析和相关论述，略窥何安东在抗日救亡时期艺术歌曲创作的价值与历史意义。

一、《山中》

徐志摩是“五四”时期“新月派”诗人的代表人物，他的不少诗作被谱成歌曲传唱，《山中》即是其中之一。1934年，陈田鹤和何安东均选用这首诗作为歌词创作了艺术歌曲，后者发表于私立广州音乐学院院刊《广州音乐》，这是何安东创作的第一首艺术歌曲。《山中》诗文如下：

庭院是一片静
听市谣围抱
织成一地松影
看当头月好

---

① 徐士家：《何安东作品集》，中国文联出版社，2004年版。
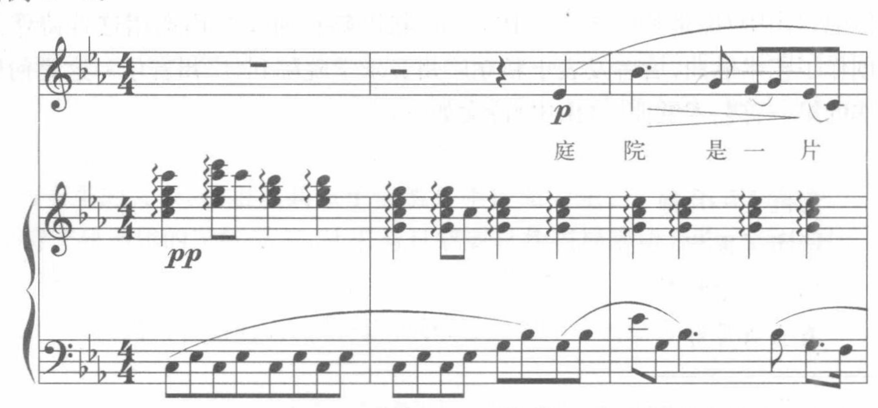
不知今夜山中
是何等光景
想也有月有松
有更深的静
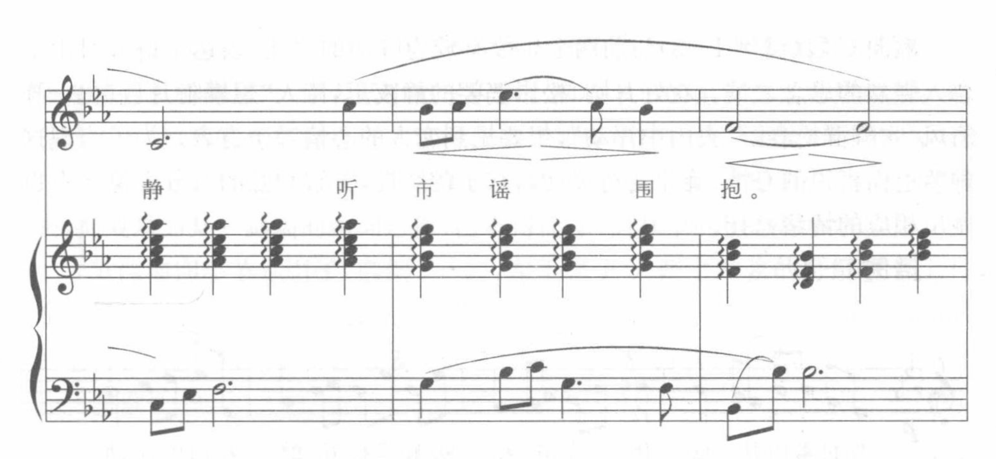
我想攀附月色
化一阵清风
吹醒群松春醉
去山中浮动

吹下一针新碧
掉在你窗前
轻柔如同叹息
不惊你安眠

诗作以情景交融、借景抒情的手法，营造出一幅含蓄优美的山中意境。歌曲为♭E大调，并列单三段曲式结构，诗的第一、二段分别为A、B乐段，后两段为C乐段。两小节的引子以弱奏的琶音引入“庭院是一片静”的意境。接下来的第一乐段主题，旋律起伏舒展，右手的伴奏依然是弱进行的琶音，和声为主—下属—主—属功能和弦的连接，伴奏低声部与声乐声部形成的复调织体的对唱、呼应，增强了作品的歌唱性和抒情性，从而在一定程度上冲淡了右手和弦重复带来的呆板之感（谱例1-1）。

谱例1-1：





歌曲的B段(谱例1-2)与A段略有对比,依然是气息悠长、富于歌唱性的旋律,但伴奏织体主要以跟随歌唱声部的柱式和弦以及较为流动的分解和弦进行为主,力度的对比成为作曲家试图描绘“静”与“更深的静”的意境的重要手段。
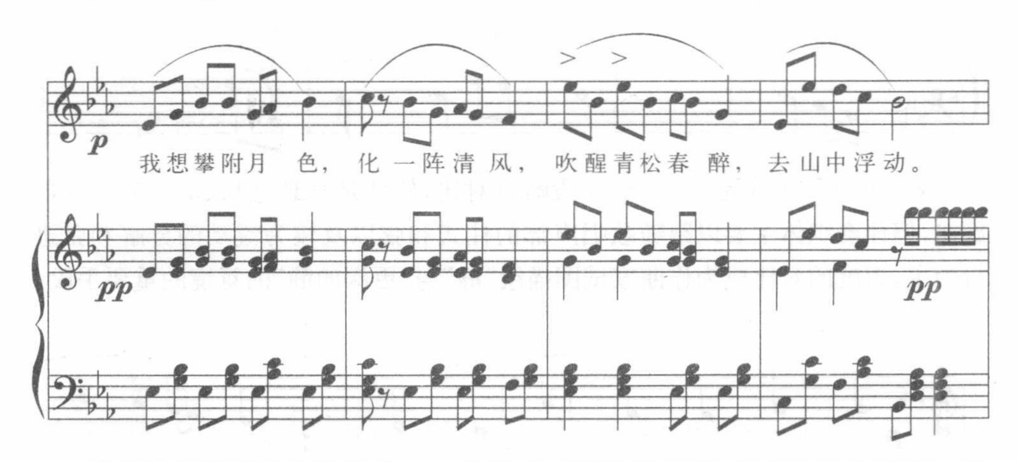
谱例1-2:

p
不 知 今 夜 山 中, 是 何 等 光
pp

景: 想 也 有 月, 有 松, 有 更 深 的 静。
ppp ppp p ppp

歌曲C段(谱例1-3)与前两个乐段有较为鲜明的对比,表达了诗人对山中恋人强烈的思念之情。花好月圆、松影婆娑的静夜里,诗人"想攀附月色/化一阵清风/吹醒群松春醉/去山中浮动",想要见到恋人的心情溢于言表。为了表现这种急迫而喜悦的心情,旋律变得灵动而富于跳跃性,分解和弦的八分音符伴奏也做出相应的情绪衬托。

谱例1-3:



徐志摩的诗歌本身就营造了一种灵动而飘逸的意境,何安东的音乐进一步抒发了诗境中令人心动的情愫。整首歌曲除却主题部分之外,作曲家在前奏、间奏与强弱力度的处理上也都表现出比较细致的构思。因此,无论从旋律还是伴奏的细节处理来看,《山中》都堪称是一首质量较高的艺术歌曲。

二、《壁画词》

《壁画词》创作于1937年,歌词是何安东的江门同乡、后曾任培正中学校长的林瑞铭的同名诗作。歌曲依据歌词上下阙可分为两部分:

绕草闲庭,斜阳古院,哀弦细诉情何恨?!无声却比有声强,禅心未了凡心愿。

日日柔肠,年年玉面,丹青留得人长远。沉哀如海复如潮,天长地久何曾改。[①]
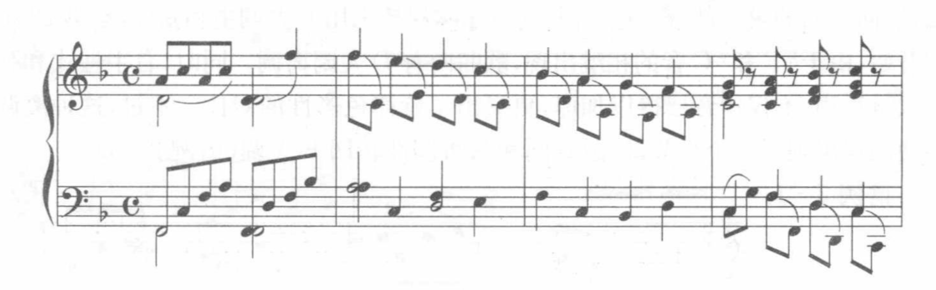
---

① 歌曲原有注释"'改'字原作'旁'",应是何安东在谱曲时将"旁"字换做"改"字。

这首以词牌《踏莎行》写就的《壁画词》，颇有婉约之风。斜阳下的闲庭古院传来细诉衷肠的琴声，作者从中似乎听到了禅心未了的尘世情。纵然柔情不断、容颜不老，似乎唯有留得丹青才算得长远。如海如潮的相思之情，天长地久未曾改。这样的画意诗情，究竟是作者的亲临其境，还是从某一"壁画"之中感悟得而来，抑或是为某一画幅的题词之作，已不得而知，但其中的情思却不难体会。
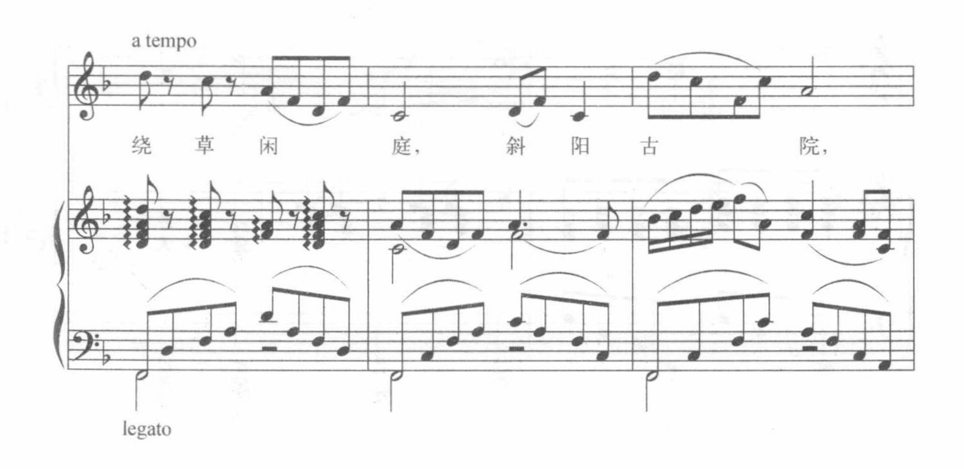
歌曲前四小节是引子（谱例 2－1），左手是 F 大调主和弦的分解琶音上行，右手波浪式的旋律与大跳音程的配合，再经过Ⅴ－Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ的八分音符柱式和旋的上行，与左手的八度单音形成反向进行，引入安静的歌曲主题。

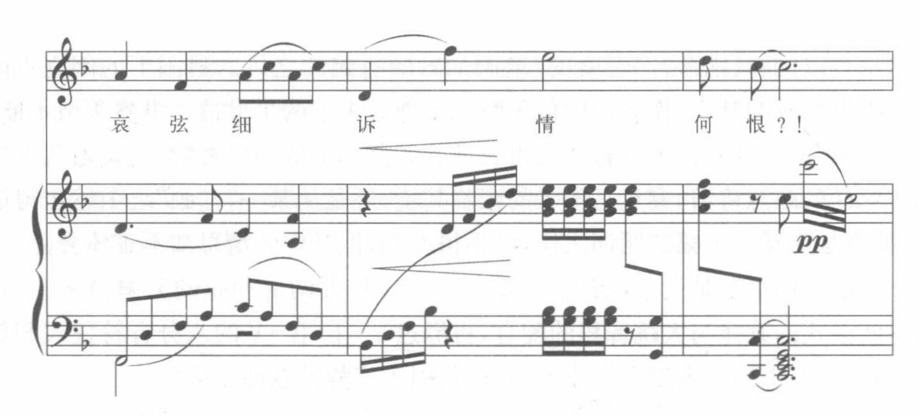
谱例 2－1：



歌曲第一部分，左手依旧采用了分解和弦的琶音上下行，为突出和声效果，右手没有依照主旋律写作，而是采用了和声性的编配方法，顿促的柱式和弦与气息舒展的旋律线条交替进行，富于歌唱性。"哀弦细诉情何恨"一句运用前述引子的材料，旋律大跳后的级进下行恰似一个疑问音调，较好地表现了歌词情感强烈的自问（谱例 2－2）。

谱例 2－2：





歌曲旋律在第 18 小节处做一短暂的停顿，伴奏声部奏出八分音符的柱式和弦，引向歌曲的第二部分。这一段，何安东除保持采用 F 大调主和弦外，自第 22 小节开始，由于♯F 和♯C 音的相继出现，歌曲向着 D 大调离调。同时，右手柱式和弦的大量运用，不仅使音层得以加厚，更突出了旋律色彩性的对比。不过，这种离调的使用仅出现了 3 个小节，便由共同和弦将调性转回 F 大调(谱例 2－3)。

谱例 2－3：
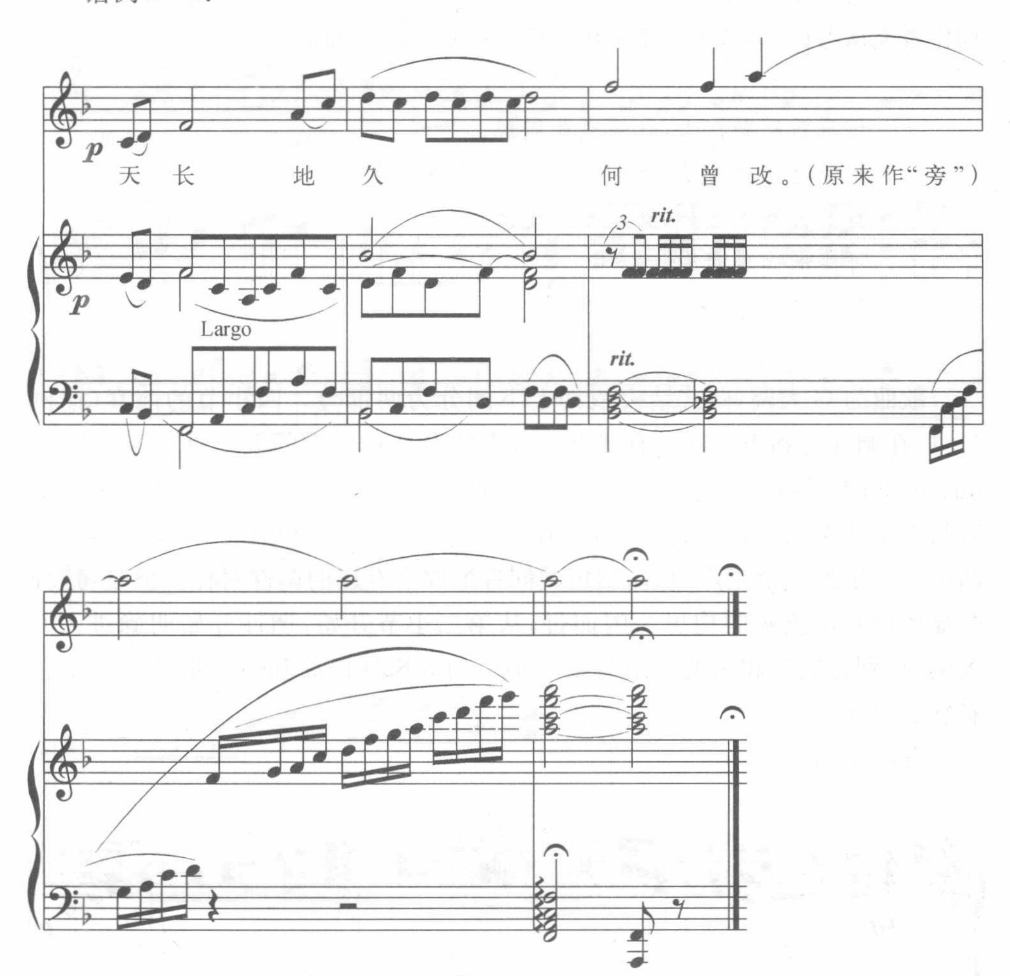
年 年 玉 面， 丹 青 留 得

人 长 远。 沉 哀 如

cresc ---------------------- sf

其后，左手震音和三十二分音符的上行跑动以及右手的高八度柱式和弦，表现了“沉哀如海复如潮”的强烈情感。至第30小节，左手降三音Ⅳ级柱式和弦辅以右手三连音和十六分音符的主音反复，旋律则拉宽节奏在主和弦的三音上结束，表达了“天长地久何曾改”的不尽情思。结尾伴奏声部连续上行的十六分音符，使用了F、G、A、C、D五个音，依照首调唱名法，这五个音就构成了F宫调式dol、re、mi、sol、la的五声音阶(谱例2-4)。结束处用五声音阶旋律与歌词所表达意境的融合，意在使歌曲表现出较为鲜明的民族风格。

谱例2-4：



整首《壁画词》从旋律的构写到钢琴伴奏织体的编配再到和声调性的布局安排，较好地表现了诗词的情境。作品能够将西方作曲技术与中国传统音乐元素较为自然地融会在一起，其中不难看到音乐在表情达意方面“字句描绘”手法的

细致运用，让人恍如身临其境，感同身受。这也是这首歌曲虽篇幅不长但却富有感染力的重要原因。
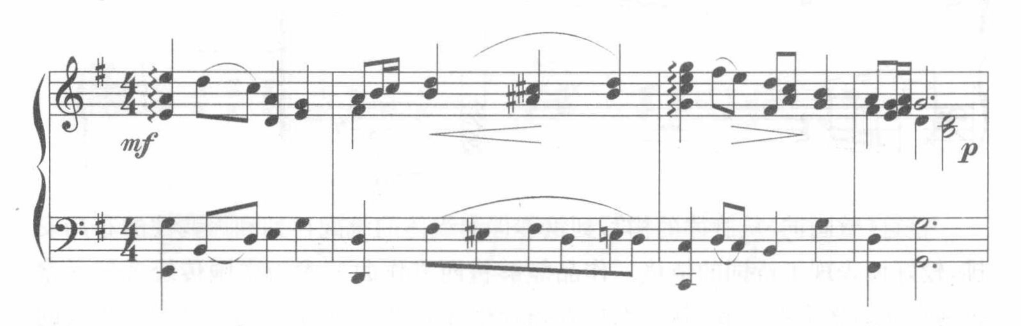
三、《临江仙》

临江仙，唐代教坊曲，后用作词牌。宋陈与义有《临江仙·夜登小阁忆洛中旧游》词，内有“二十余年如一梦，此身虽在堪惊”句。何安东的这首《临江仙》虽词作者无从考证，但从中不难看出古诗之影响。诗文如下：

> 过眼乌丝翻白了，壮怀到此堪惊。
> 从今虚夔拥书城，萧条成独往，浮海寄残生。
> 写恨云笺无雁影，廊座相对凄清。
> 可怜憔悴老菌成。
> 孤灯青一点，窗外雨零零。
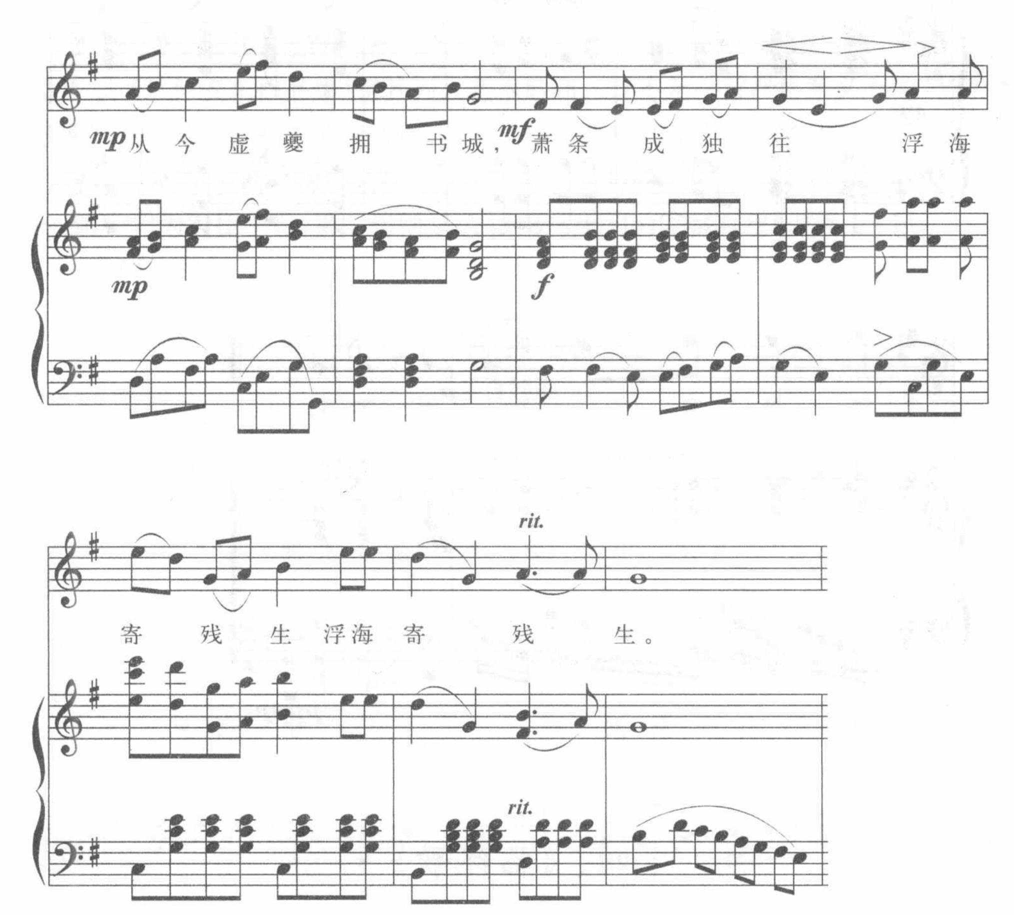
歌曲为G大调，曲式结构依词上下阙分为两部分。四小节的前奏（谱例3-1）在调性与和声方面较有特点。右手伴奏是C宫调的五个骨干音dol、re、mi、sol、la；左手则是G宫调的dol、mi、sol、la四个骨干音，但如果把右手的A音与左手伴奏联系在一起看的话，则整个第一小节就可以视为是G宫和C宫两个宫系统的五个正声，从而利用共同音形成了有趣的调性对比。但是，这种凸显民族和声色彩的构思一闪而过，从第二小节开始，调性开始明确进入G大调，特别是副属和弦的使用与第一小节的五声性民族和声又形成了一定色彩感的对比。

谱例3-1：



歌曲第一部分的诗词情绪黯淡而略显激动，三连音、附点音符及切分节奏的运用，使得旋律的进行富有推动力。伴奏声部左手以分解的琶音进行为主，与旋律层形成对比，同时副三和弦和结尾部分柱式和弦的采用，也为歌曲注入了更多的色彩性。从第12小节始（谱例3－2），左手奏出旋律音符，低沉有力，右手配以级进上行的柱式和弦与旋律形成对比，在第13小节的第三拍上转换回来，右手以八度的双音再次奏出旋律，并在左手和弦的烘托下，下行至单音结束第一部分（谱例3－2）。
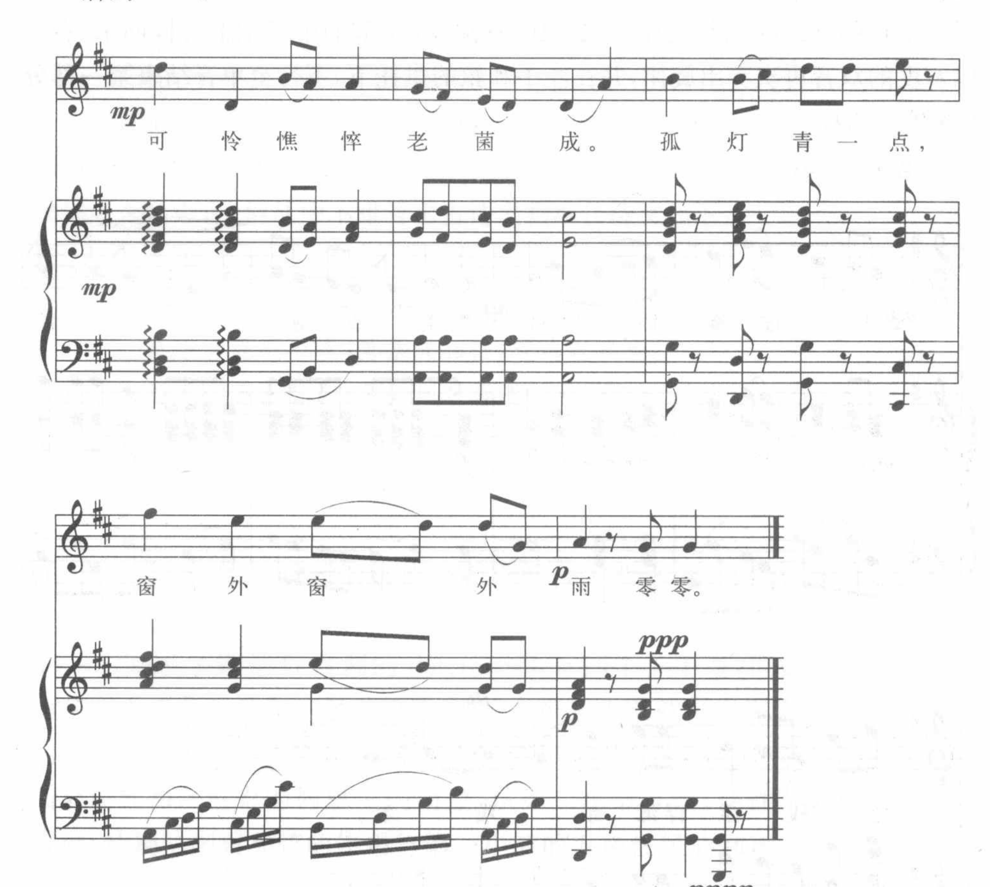
谱例3－2：



从两小节D大调主和弦的间奏开始，音乐进入转调乐段的第二部分。其后在和声的安排上，作曲家也多使用副三和弦及其变和弦，造成离调的效果，富有色彩感。最后一句中，八分音符柱式和弦的短促进行，描绘了“孤灯青一点”的寂寥意境，紧接而至的十六分音符分解琶音的上行，加重了歌词中的失落与惆怅

感，同时调性也终于回归最初的 G 大调。最后一小节四分音符与八分音符以及八分休止符的错落使用，既形象地描绘了“窗外雨零零”的清冷意境，又似难以压抑的令人神伤的叹息之声，情景交融（谱例 3－3）。

谱例 3－3：



四、《临终歌》

《临终歌》是唐代诗人李白的一首古体诗，全诗如下：

大鹏飞兮振八裔，中天摧兮力不济。
馀风激兮万世，游扶桑兮挂石袂。
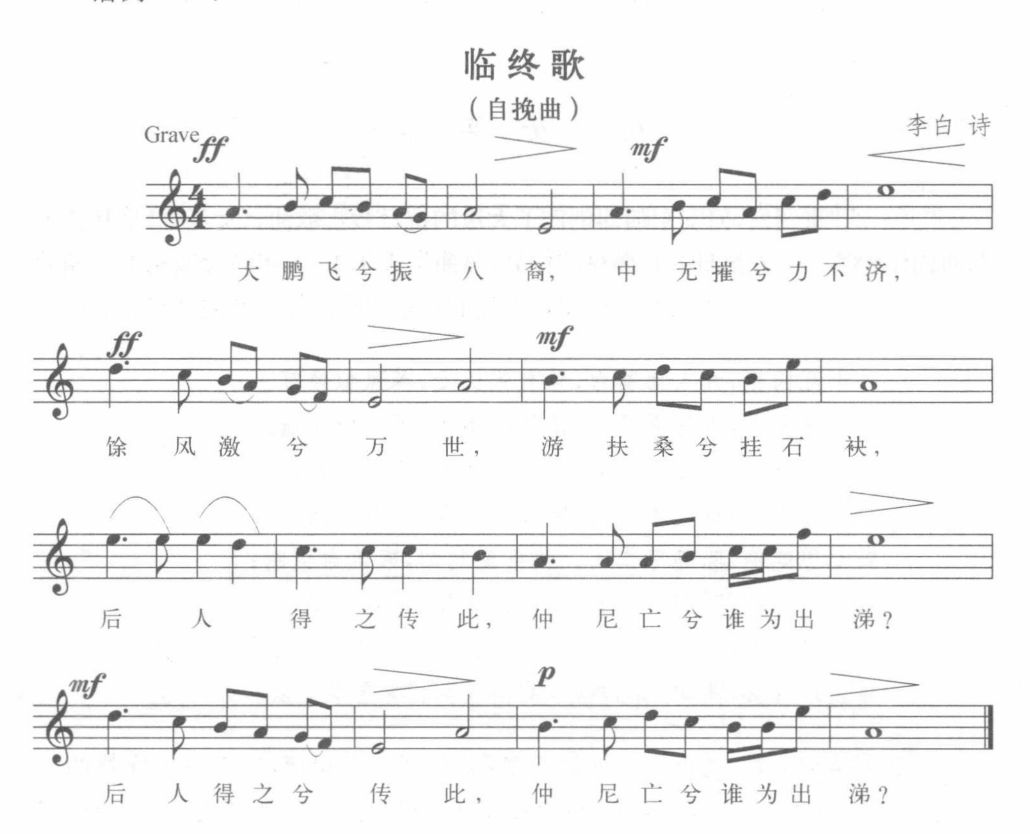
后人得之传此，仲尼亡兮谁为出涕。

李白青年时代曾写过一首《大鹏赋》，赋中“斗转而天动，山摇而海倾”的诗句抒发了一种远大的理想与抱负。这首《临终歌》则是李白对自己一生的回顾与总结，流露出对人生无比眷念和未能才尽其用的深深的自我叹息。后世认为该诗亦可看作李白的墓志铭。何安东在该首歌曲标题的下方标注了“自挽曲”三个字，是否也隐喻着对自己才华未尽其用的感怀呢？或许也可以看作是何安东为那些怀才不遇的人所写的“墓志铭”之歌？

这是何安东几首艺术歌曲中唯一一首单旋律的歌曲，且篇幅很短。虽无伴奏声部，但《何安东作品集》将其列入艺术歌曲。这不是一首严格意义上的“艺术歌曲”，但就其旋律写作的精致而言，本文姑且亦将其作为艺术歌曲看待。
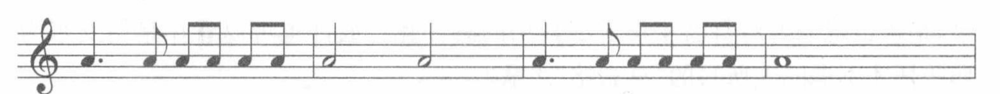
歌曲为A、B两个乐段结构。B段虽是同一句歌词的重复，但旋律是对比性的，第一句为对比中句，第二句则是A段第二乐句的完整再现（谱例4-1）。

谱例4-1：



全曲以a自然小调的主音La和属音Mi作为每一乐句的支柱音，旋律以级进为主，乐句的中间与结尾处往往采用四度以上的大跳音程，增加了旋律的起伏性，特别是B段第一乐句结束处四度上行转而小二度下行的进行，比较贴切地表达了歌词的疑问语气。每个乐汇均以附点四分音符的节奏开始，先将节奏拉长，后又紧缩，再落到长音的二分音符或全音符上，形成大致如下的节奏型(谱例4-2)：

谱例4-2：



除贯穿首尾的庄板速度外，整首歌曲从演唱力度上也有较大的对比，每一个乐句都是从强力度开始再渐弱，直至歌曲最后微弱的结束。

不难看出，这样一首篇幅短小的歌曲并非简单写就，而是在旋律、节奏、速度、力度之间做了精致的构思，四个乐句均饱含了起伏跌宕的深沉情感。不过，从歌词吟诵的抑扬顿挫来看，歌曲的节奏进行或许还可以有更为妥当的安排，比如在每一句的语气词“兮”字上适当做长音处理，会不会更合乎辞赋的节奏韵律呢?

五、《女 英 雄》

“九一八”事变后，何安东随即创作了大量的抗日救亡歌曲，《女英雄》是其艺术歌曲创作中唯一一首抗日救亡题材的作品，该曲发表于1936年缪天瑞先生主编的《音乐教育》杂志。词作者是私立广州音乐院的音乐家欧漫郎。歌词全文如下：
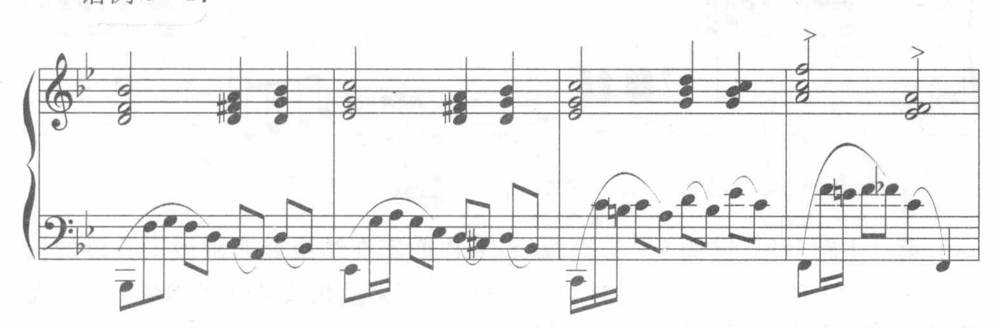
> 一十死囚犯，九人面苍白，独有张氏女，英风似侠客。
> 少小览群书，握管弃明珠，徒爷习拳棒，不随娘下厨。
> 长大目时艰，深知社会难；折箭立大志，将虎狼推翻。
> 羽翼遍中土，锐气不可堵，肉食意惶惶，纷纷齐队伍。
> 张女勇绝伦，陷阵每先人。挟抢配利剑，残仇血色新；
> 转战立奇功，英名震西东；一朝奔敌阵，误落牢笼中。
> 毒刑伤天理，热血拼一死。一十死囚中，九人为男子。
> 男儿泪盈盈，侠女默无声，举头向天问：有志事竟成!

从歌词结构上看，整首作品词句工整，五个字一个句逗，二十字为完整的一句，全诗用一百六十个字简洁明了的概括了主人公“张氏女”英勇的一生，当世花

木兰或女侠秋瑾的英雄形象跃然纸上。

整首歌曲共52个小节，篇幅稍长，♭B大调。前四小节为前奏。右手在主和弦引入后，由副三和弦、副属和弦交替行进，辅以长-短-短的节奏音型，刻画出死囚即将行刑前的压抑而沉重的氛围。左手采用了大距离音程向上跳进又复迂回下行的波浪式的旋律，从节奏上与右手形成密疏的对比（谱例5-1）。
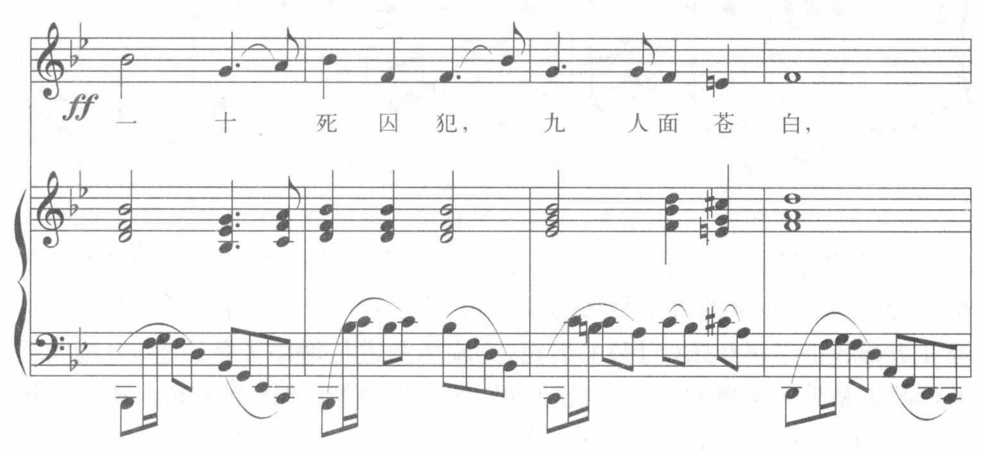
谱例5-1：
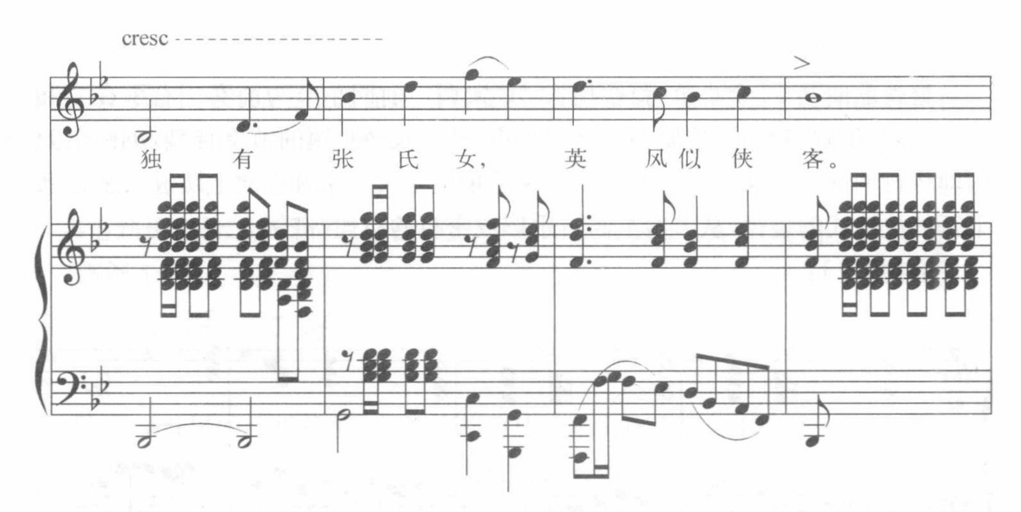


全曲为带插部的复三部曲式。第一部分由AB两个乐段构成，第三部分先后再现B段和A段，这样就形成了ABCB¹A¹“拱形结构”的曲式。

第一主题A段以ff的力度、颇有浩然之气的旋律进行和右手柱式和弦坚定有力的伴奏，一开始便塑造了一个毫无畏惧的女英雄形象（谱例5-2）。歌曲最后一部分，为了不断彰显张氏女的英雄气概，歌词再次道出“一十死囚犯，九人面苍白”，唯有张氏女有大义凛然、慷慨赴死的女侠气节。因此，作为呼应，A段主题在完整再现第一句后又做了适当的扩充，以强而有力的急板结束句揭示了女英雄崇高的人生理想——“有志事竟成”！
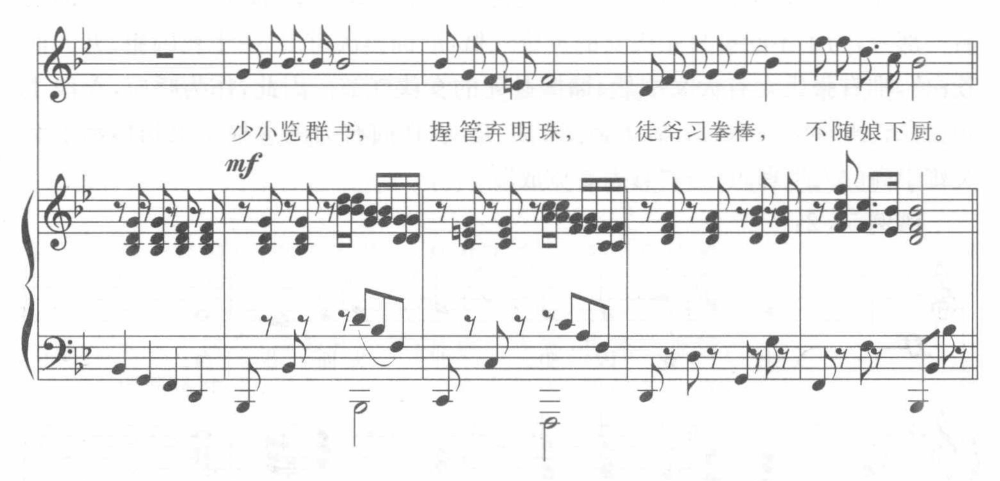
谱例5-2：





第二主题B段(谱例5-3)篇幅短小，作曲家在结束处明确做了分段的标记。这个上下两句8小节的主题，以悠扬的旋律以及粗线条柱式和弦和左手大跨度的跑动音型，形象地描绘了女英雄的飒爽英姿。这一主题再现时重复一次，将第二句做了拉宽节奏的扩充，转向主调的关系小调g小调，并在这一调性上形成半终止，然后紧接第一主题A段再现。
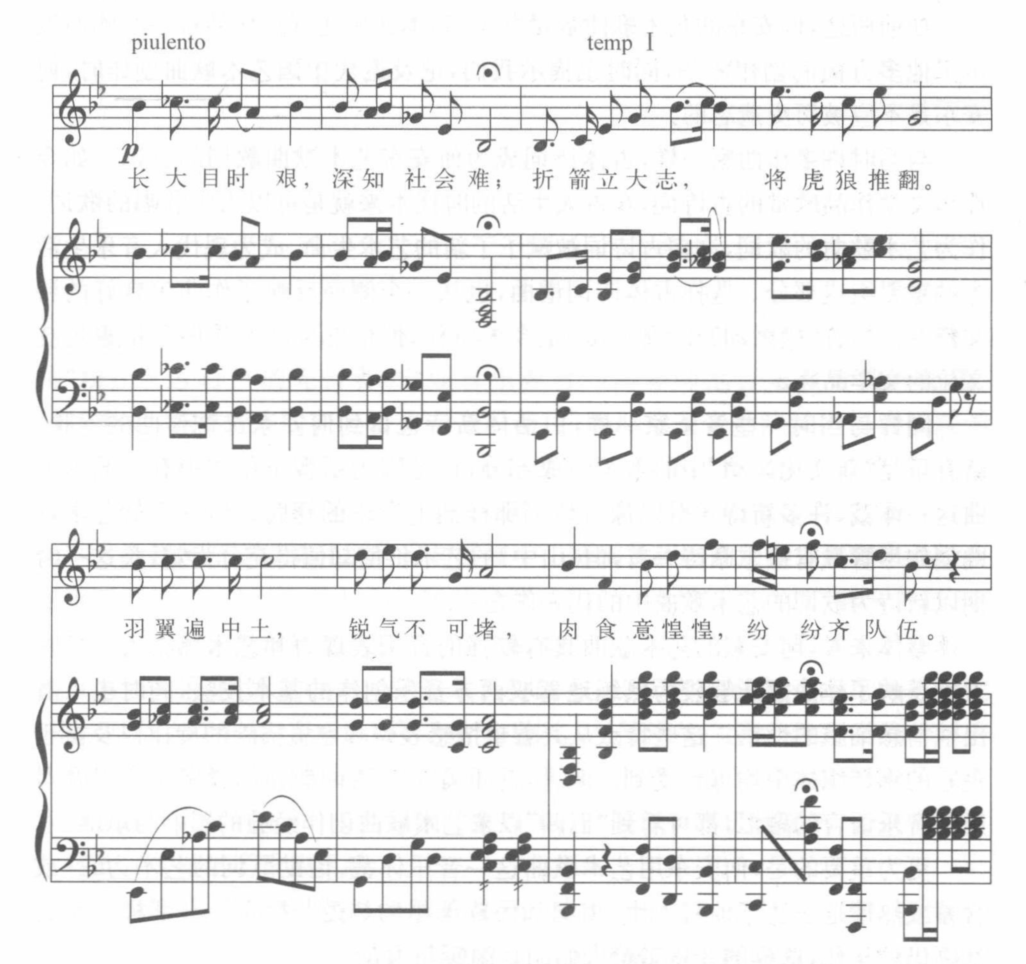
谱例5-3：



插部C(谱例5-4)是个8小节的乐段，表现女英雄长大成人后立志报效祖国、投身救亡斗争的人生经历与高大形象。这一乐句先在^{b}B大调上呈示，降Ⅱ级音和小下属和弦(^{b3}Ⅳ)的出现，为旋律的进行增添了色彩感，突然减缓的速度也是为了表现歌词“长大目时艰，深知社会难”的沉重内涵。第二乐句开始，音乐转入^{b}E大调，鲜明的大调和弦以及紧接着出现的震音与密集节奏

的柱式和弦，表现了“锐气不可堵”的大无畏精神。乐段结束时调性回归ᵇB大调，主、属分解和弦的昂扬旋律与斩钉截铁的节奏，表现了同仇敌忾、奋勇杀敌的英雄气概。

谱例5-4：



整首作品词曲结合极为贴切，歌曲乐思能够紧扣歌词内涵，叙事性与抒情性相互交融，较好地塑造了一位民族女英雄早年立志、成年报国、奋勇抗敌、慷慨赴死的高大形象和勇于牺牲的感人情怀。抗日救亡时期，严谨的专业音乐创作在当时容易被批评为“学院派”的产物，何安东的音乐作品与黄自的音乐创作均曾被贴上过学院派的标签。不过，半个多世纪后，或许是由于题材的缘故，这首歌曲在《何安东作品集》中被列为“抗战及群众歌曲”。笔者以为，《女英雄》作为艺术歌曲更为合适，而且是抗战全面爆发前救亡题材艺术歌曲创作中较为出色的一首。

结　　语

如前所述，何安东的艺术歌曲数量并不多，本文所述五首作品从一个侧面展示了他多方面的创作才华，同时也提示我们，论及近代中国艺术歌曲创作时，何安东是不应被历史遗忘的。

与当时许多作曲家一样，古体诗词成为何安东艺术歌曲歌词的首选。如今作为文学作品欣赏的古诗词，在古人生活的时代本来就是可以入乐歌唱的歌词。作为艺术歌曲的歌词，许多古诗词被赋予了新的艺术生命，成为现代人音乐生活中的重要组成部分。选择古体诗词谱曲，也从一个侧面反映了作曲家良好的诗文修养。尽管《壁画词》和《女英雄》是今人所作，但依然反映了作曲家植根传统文化的文学品味。

同样与当时一些音乐家一样，白话体新诗也得到何安东选词谱曲的青睐。新音乐是“新文化运动”中的重要组成部分，正是因为新音乐创作中有了艺术歌曲这一体裁，许多新诗才得以像古诗词那样插上音乐的翅膀。何安东的艺术歌曲创作尽管只有徐志摩诗一首，但《山中》的艺术价值却值得充分肯定，是这一时期以新诗为歌词的艺术歌曲中的代表作之一。

整体来看，何安东的艺术歌曲具有较强的音乐表现力和艺术感染力。这一方面反映了作曲家能够较为熟练地驾驭西方音乐创作的基本技法，同时也可看出他情感细腻的性格。这些特点从其着重情感表现和意境描绘的旋律以及富于色彩的钢琴织体中均可感受到。此外，注重音乐与诗词韵律的紧密结合以及对民族音乐语言的融汇，都可看到“五四”以来艺术歌曲创作经验的影响与承继。

更为重要的是，何安东用艺术歌曲这一音乐体裁，借助歌词的艺术力量，或含蓄或热情地表达了他对人生、祖国和民族英雄的热爱与赞美。在那样一个战乱频仍的年代，这样的音乐带给人们的是温暖与力量。

总之，何安东的艺术歌曲不仅是其本人音乐创作中的重要组成部分，在中国近代艺术歌曲创作中也具有较高的艺术价值和历史意义，值得歌唱家和音乐历史的研究者与学习者投去关注的目光。

（原载《南京艺术学院学报》2015 年第 4 期）

陈洪四首艺术歌曲研究

陈洪(1907—2002),广东海丰人,著名音乐教育家、音乐理论家、作曲家,我国"新音乐运动"[①]的先行者、专业音乐教育与高等师范音乐教育的开拓者。1925年后,陈洪曾先后在上海美专音乐系、法国那特安音乐院及南锡音乐院学习作曲、小提琴与音乐理论。1929年自巴黎归国后,陈洪便以极大的热情,通过音乐教育、音乐理论、音乐创作、音乐表演等途径,投身到他所提倡的"新音乐运动"中,为我国新音乐文化的建设与发展——特别是我国高等音乐教育事业做出了重要贡献。1932年,他与马思聪共同创办私立广州音乐院;1937年8月,应上海国立音专校长萧友梅之约赴任国立音专教务长;1940年代后期又先后任教于南京国立音乐院、国立中央大学音乐系等院系;1952年起任教于南京师范学院(南京师范大学前身)音乐系,直至晚年退休。与陈洪先生音乐教育实践一同为人们所熟知的是,他是最早把法国固定唱名法引入国内并付诸教学的音乐理论家,由他编写的《视唱》一书在我国专业音乐教育领域具有极大影响,为视唱练耳学科的发展做出了重要贡献。

作为作曲家,陈洪先生一生创作了近三十首声乐与钢琴作品,其中以歌曲作品为主,歌曲中又以抗日救亡时期创作的抗战歌曲、艺术歌曲和1949年后创作

---

① 中国近代音乐史上存在两个具有重要影响但宗旨各有不同的新音乐运动。一个新音乐运动是与"音乐形态学"意义上的新音乐观联系在一起,主张通过新的形态样式与精神内涵的音乐创作,实现中国音乐的复兴,最终创建俄罗斯民族乐派意义上的中国民族乐派,其理论的提出与实践者主要是受过专门音乐教育或有着留洋经历的学院音乐家群体,陈洪在1931年最早提出这一主张;另一个新音乐运动则是与"音乐功能论"意义上的新音乐观联系在一起,主张通过新的革命音乐与大众音乐的创作,使之成为无产阶级革命、反帝反封建的武器,其理论的提出与实践者主要是左翼音乐组织和救亡歌咏运动中成长起来的非学院音乐家。吕骥最早于1936年提出这一主张。参见冯长春:《两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思》,《音乐研究》,2008年第6期、2009年第1期连载。

的几首艺术歌曲为代表；艺术歌曲创作主要集中在两个时期：中国艺术歌曲创作的第一个高峰期——1930年代和艺术歌曲创作重新复苏、发展的1980—1990年代。前期有《陨大星》《子夜歌》《菩萨蛮》和《拟挽歌》四首作品；后期有《那就是我》《梦李白》和《赠红梅》三首。本文所要介绍的是其早期创作的四首艺术歌曲。值得一提的是，1934—1937年间是陈洪音乐创作比较集中的一个时期，在从事音乐教育之余，陈洪创作了包括抗战歌曲（如《上前线》《怒吼》）、艺术歌曲（如《陨大星》《子夜歌》）以及钢琴曲（如《没字歌》《幽默曲》）等近二十首音乐作品。与同时期黄自等作曲家相比，陈洪算不上一位有重要影响的著名作曲家，但他在抗日救亡时期创作的多首抗战歌曲和艺术歌曲，却是那一时期中国新音乐创作中不可忘却的重要组成部分。其中《陨大星》等四首艺术歌曲，感情真挚而富于歌唱性，音乐语言朴素而不乏创意，词曲结合贴切而考究，钢琴伴奏细腻流畅，是这一时期艺术歌曲创作中具有较高造诣的作品，值得学界与声乐界投去关注的目光。

一、《陨大星》[①]

欧漫郎[②]作词、陈洪作曲。人们常用"陨大星"表达对具有历史影响的"大人物"逝去的纪念，这首歌曲是为纪念哪位大人物而作呢？陈洪先生在南京国立音乐院时的学生段平泰先生在一篇纪念文章中也曾提出过这样的疑问，认为《陨大星》等作品"都是非常精致的艺术歌曲"，"可惜不知《陨大星》中纪念的英雄志士是谁"？[③] 这一问题至今没有明确答案。本文无意对此做出深入的考证，姑且只提供一种猜测——歌曲有可能是为纪念1933年9月22日在香港去世的辛亥革命元勋陈炯明而作。

在由陈洪主编、欧漫郎任编辑的《广州音乐》1933年12月出刊的第一卷第二期"本市音乐消息"栏有这样一则信息：

> 陈洪君近创作钢琴奏鸣曲一枝，抒情小曲两枝，由欧漫郎君撰辞。一名

---

① 载《广州音乐》，1934年第2卷第2期。

② 欧漫郎，生卒年不详，1932—1936年与陈洪同在私立广州音乐院共事，曾任该院院刊《广州音乐》编辑，并在该院担任音乐史和音乐欣赏课教学，存见著作《西洋音乐名家轶事》及大量音乐文论。

③ 段平泰：《怀念陈洪先生——浅谈其音乐创作》，俞玉姿、李岩主编：《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社，2008年版，第289页。

> "陨大星"，一名"秋日琴心"。"陨大星"苍凉悲壮加以辞意深刻，为陈君得意之作。①

此时，陈炯明刚刚去世不久。如前所述，欧漫郎生平迄今不明，其与陈炯明是否有所渊源尚不好揣测；但欧漫郎的好友②、与陈炯明同为海丰人的陈洪先生，其父辈与陈炯明有着很深的交往之谊却是毫无疑问的——陈洪的父亲陈达生、叔父陈月波早年均追随陈炯明参加辛亥革命。因此，陈洪与欧漫郎是否以共同合作谱写歌曲的方式来纪念这位从海丰走出的革命元勋呢？众所周知，陈炯明与孙中山因政见不合最终分道扬镳，但陈炯明当时在广东的影响却并不亚于孙中山，历史对此有不同评说，本文不做展开论述，只是推测——如果上述猜想成立，则陈洪与欧漫郎诗乐合作的这首艺术歌曲，应是表达了对陈炯明和辛亥革命党人的崇敬与缅怀之情。③

整首歌曲音调低沉而不失激昂，情绪庄重、悲怆，借"陨大星"抒发了对英雄志士深切的缅怀之情、对"英雄之志无人知"的忧愤之情以及"零落山河，麦秀之歌，其声将近唤奈何"的无奈之情和呼唤英雄的期盼之情。

作品为带再现的单三部曲式结构，f 小调。6 小节的引子（见谱例 1）写得先声夺人，富于浓烈的情感色彩。第 1 小节从毫无准备、强力度密集节奏的带附加音的导七和弦到主和弦的和声进行开始，十六分音符六连音的柱式和弦与低声部八度长音衬托，导七和弦与附加音形成了尖锐的小二度关系；第 2—5 小节的和声进行也非常有特点：II_7/V—$\mathrm{V}^4_3/\mathrm{V}$—$\mathrm{K}^6_4$—$\mathrm{V}_7$—$\mathrm{V}_9$—$\mathrm{IV}^6_4$—$\mathrm{VII}^4_3$—$\mathrm{V}_9$，这样的和声进行带来强烈的不稳定感；第 3—4 小节左手突强力度、带倚音的属音的重复，进一步营造了一种突如其来、令人震惊、不断叩问的情感效果。值得一提的是，V_7—IV^6_4这种强调不稳定性与色彩性的意外进行，在浪漫乐派时期的法国音乐中常见，这就像陈洪先生抗战歌曲《一致对外》和《冲锋号》运用了《马赛曲》的音调一样，是他留学法国时受法国音乐影响的结果。随着属—主和声渐趋平静的弱奏进行，引子在最后一小节以略有迟疑的节奏引入 A 段无限伤感的咏唱。

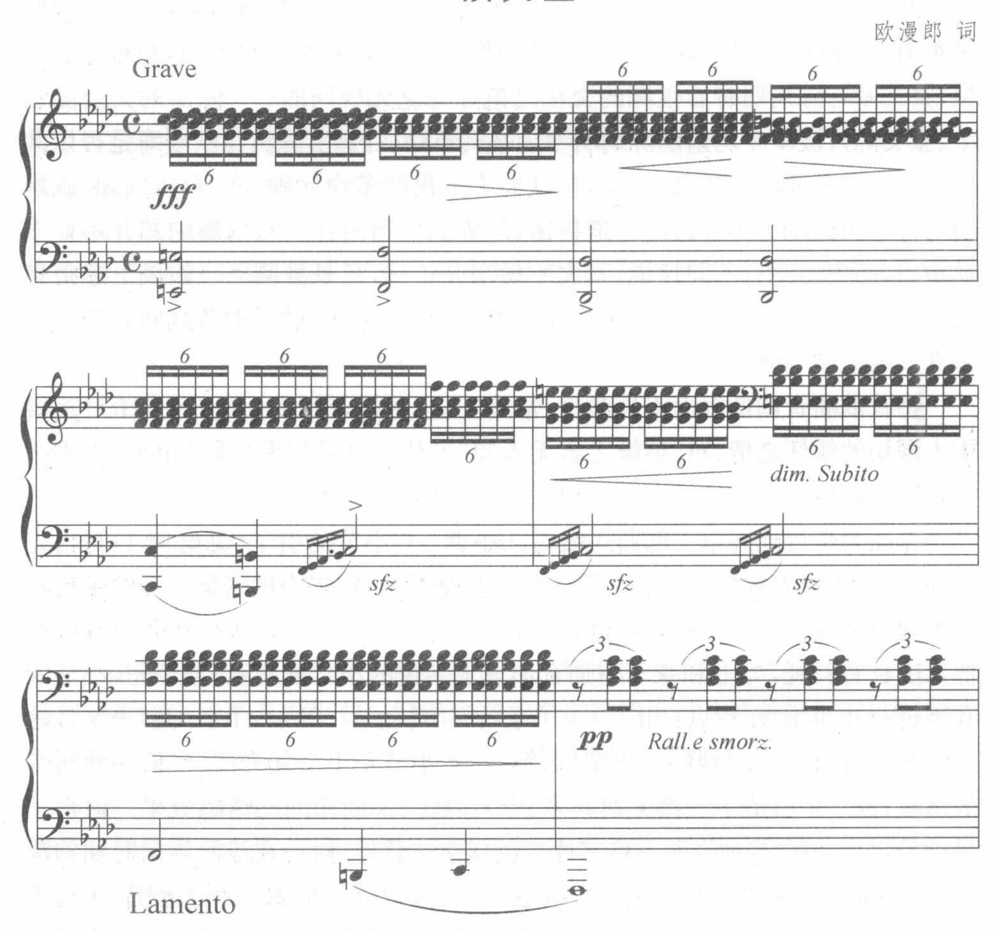
---

① 见《广州音乐》，1933 年第 1 卷第 2 期，第 15 页。

② 陈洪与欧漫郎不仅是工作上的共事关系，二人私交亦应甚笃，这从陈洪 1934 年发表的钢琴曲《摇船歌》（见《广州音乐》，1934 年第二卷第十期）"赠漫郎兄"的题赠可以看出。
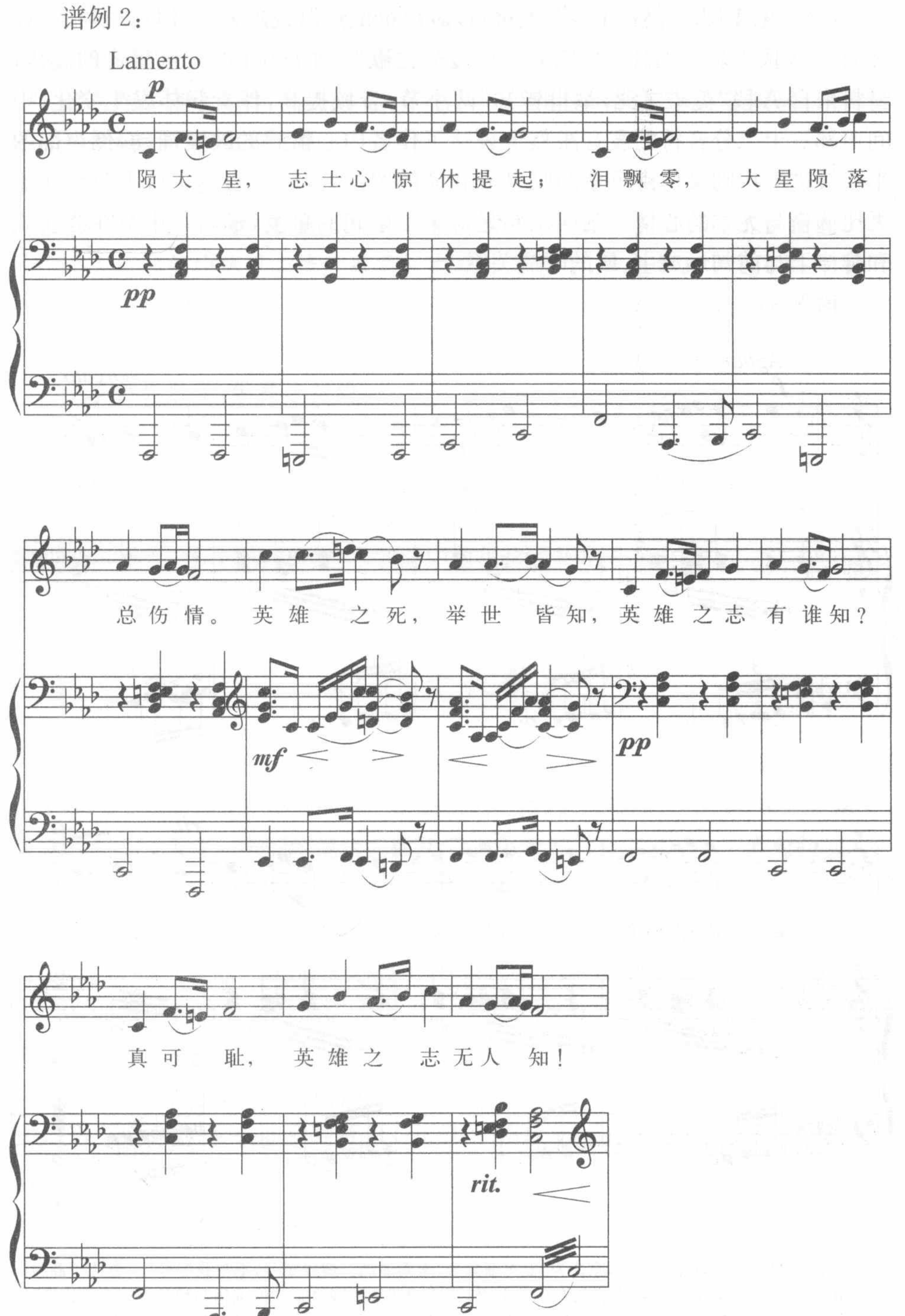
③ 笔者曾就"陨大星"所指问题与李岩、余峰两位音乐史学家交流，他们也推测认为此"大星"可能是指陈炯明。不过，推测毕竟是推测，希望有朝一日这一问题能如对欧漫郎的研究一样，获得更为准确深入的成果。

谱例 1：
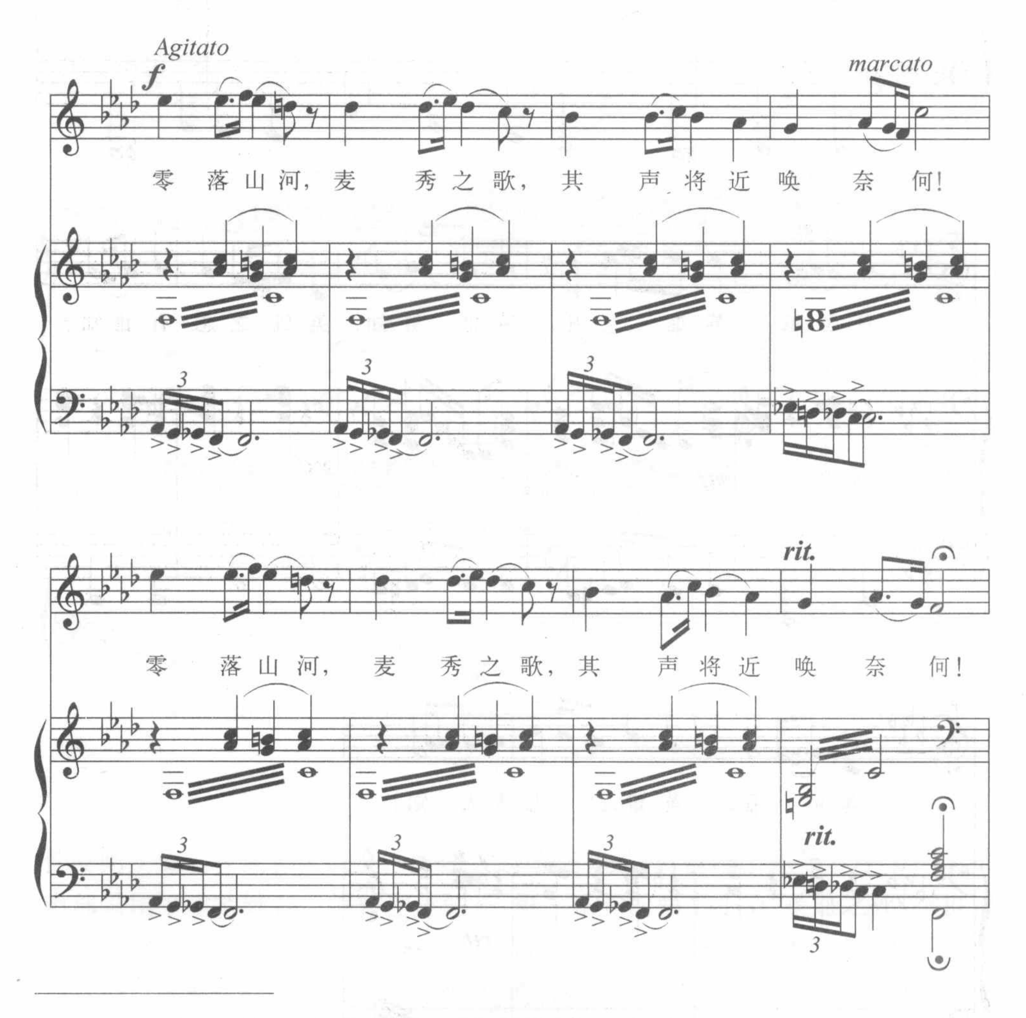


A 段(见谱例 2)四个乐句的旋律主要在中低声区以级进、小跳的音程进行，伴奏则主要是在低音区以主—属柱式和弦交替进行，前两个乐句 6 小节的右手声部采用了主持续音。值得注意的是，第三乐句前两个小节“英雄之死，举世皆知”处，旋律中出现新的材料，伴奏织体改变，右手伴奏改为中高声区，左手旋律与歌唱声部形成同音型的对位效果，与前后乐句形成了启、承、转、合之“转”的意味，可谓别有匠心。总体而言，整段音乐低沉悲惋，真挚地表达了“陨大星”“泪飘零”的伤痛之情。

谱例 2：


Lamento
p
陨大星，志士心惊休提起；泪飘零，大星陨落
pp
总伤情。英雄之死，举世皆知，英雄之志有谁知？
mf
pp
真可耻，英雄之志无人知！
rit.

B段(见谱例3)仍在f小调上进行,旋律也依然以级进为主,但在材料、织体方面与A段有较大对比。“零落山河,麦秀之歌”①两小节下行二度模进的旋律,材料来自A段“英雄之死,举世皆知”两小节,音域提高,伴奏织体发生变化,中间声部三十二分音符的震音激烈地表达了作者内心情感的波澜涌动,低声部的半音级进下行则又仿佛沉重的叹息或悲痛的哭泣,鲜明地表达了诗人与作曲家无比惋惜与无奈的心情。第四乐句是对第二乐句的重复,最后一小节在终止式和旋律上与前句形成主、属的呼应关系。

谱例3:



① “麦秀歌”相传为西周箕子所作,原诗为“麦秀渐渐兮,禾黍油油。彼狡童兮,不与我好兮”。表达了商纣旧臣箕子归周后,目睹商都野草丛生之败相而对商纣不听劝谏导致国家衰亡的痛惜与愤懑。后世常以“麦秀之歌”寄托亡国之痛。《陨大星》诗中用此典故,在连年军阀割据而又遭遇国家危亡的背景下,其意深远。

再现段是对 A 段前两句陈述乐句的完整再现，省略后半部分，再次表达了作者对英雄志士沉痛的哀悼与缅怀之情。

这首作品曾于 1934 年 1 月 23 日在私立广州音乐院音乐会上演唱，当时的乐评对此给予了极高的赞赏：

> 《陨大星》这首歌曲给我的印象非常深，全曲真可以表现出作曲者的整个人格和他的热烈心情。霹雳一声乐曲开首了，像忽然天上起了一个极大的变化，降下一团火来，在不久的时间内把全世界溶化了！他热力所及的地方一切都静止了！默化了！过后又起了一个变化很像这个世界终于给他火的热力战胜了，燃亮了似的。[①]

这段文字如《陨大星》一样充满热情，评论恰如其分。总之，《陨大星》虽篇幅不长，但感情真挚，词曲结合细致考究，和声的运用大胆而富有创意，是陈洪艺术歌曲创作乃至这一时期中国艺术歌曲中值得被重视的一首作品。

二、《子夜歌》[②]

《子夜歌》原为古乐府，李白(701—762)以这一体裁创作了四首《子夜歌》，分别塑造了春、夏、秋、冬四季中不同的女子形象与内心情感。《春歌》写的是“秦地罗敷女，采桑绿水边”，《夏歌》写的是“镜湖三百里，菡萏发荷花”，分别描绘了罗敷与西施两个美丽女子以及春夏之际的良辰美景。《秋歌》与《冬歌》则分别通过“长安一片月，万户捣衣声”和“明朝驿使发，一夜絮征袍”的意境，表现了戍妇对远征丈夫的思念之情。四首不同意境的《子夜歌》都是情景交融的佳作，特别是后两首情感深沉真切，令人共鸣。

陈洪选择表达闺妇对远征丈夫思念之情和盼望平定胡虏、再无征战之美好愿望的《秋歌》谱成歌曲题献黄金槐夫人，应是体现了他与黄金槐夫妇的真挚情谊，其中是否有借古喻今的离别之情尚不得而知。黄金槐及其夫人，生平不详。从相关文献可知，黄金槐是与陈洪一起在广州先后创建广东戏剧研究所管弦乐队、私立广州音乐院的主要成员，著有《西洋音乐浅说》一书，是这一时期在广州较有影响的音乐家。目前有关黄金槐的研究尚为空白。

---

① 白金：《来信》，《广州音乐》，1934 年第 2 卷第 11 期，第 9 页。
② 载《广州音乐》，1934 年第 2 卷第 11 期。
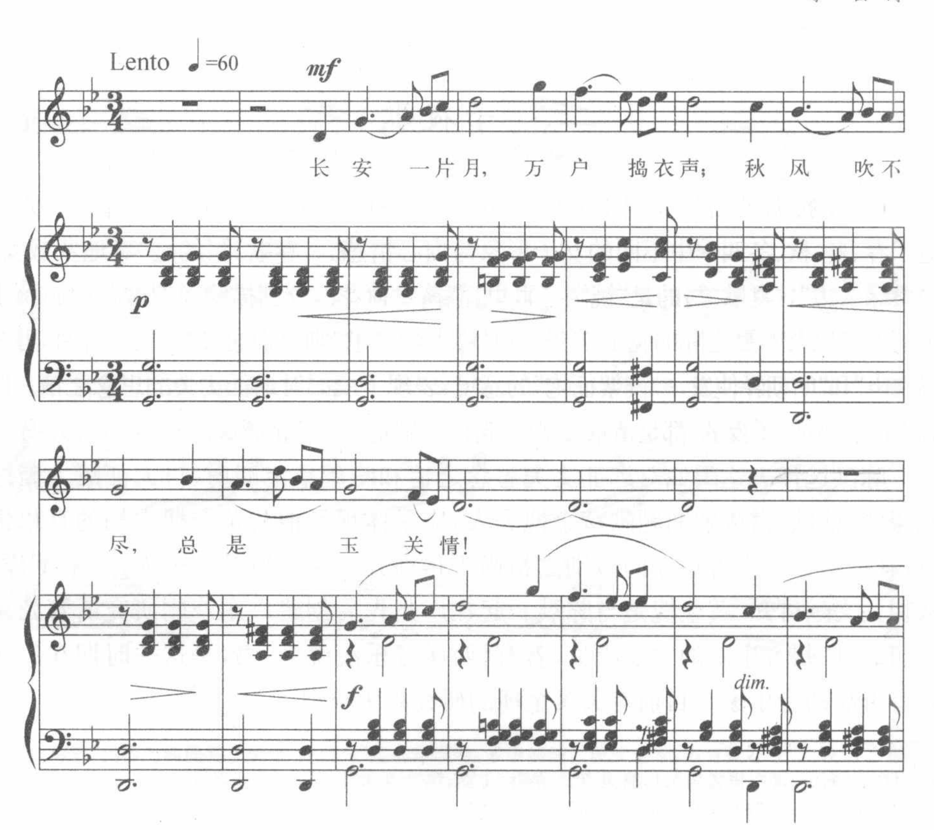
《子夜歌》为带 Coda 的单一部曲式，g 小调。简短的两小节引子建立在主和弦上，随后引出节奏舒缓、忧郁凄美的两个对比性乐句。第一乐句从属音开始，经过两次属音到主音的跳进，在第二小节便达到了全曲最高音 g^2，小跳与连续级进的旋律上行，营造了“长安一片月”“举头望明月”的夜境。之后的旋律迂回下行，表现月下“万户捣衣声”的情景。这种对声音的诗句描绘非常具有音乐的意境，如“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”的手法一样，表现了静夜中的不静。第二乐句起伏、下行的旋律直抒胸臆，表达了对远在边关的夫婿的思念之情。乐段结束在属音的持续上，表达了不尽的期盼之情。伴奏比较简单，以柱式和弦烘托气氛，和声主要建立在主—下属—属的功能进行之上。叠入式间奏完整地重复了前两个乐句的旋律，进一步加深了浓浓的思念之情（见谱例 4）。

谱例 4：

子夜歌
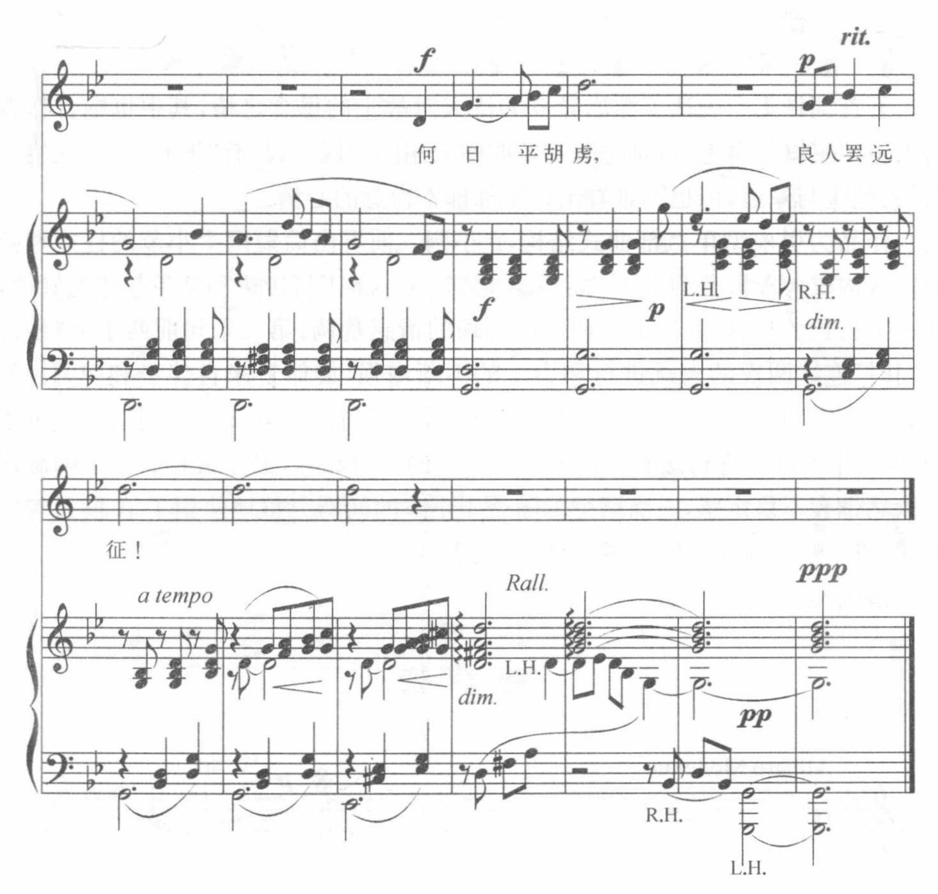
（赠黄金槐夫人）

李　白诗



尾声是对第一乐句两个乐节的再现与反复，上行的旋律与属音的持续，表达了“何日平胡虏，良人罢远征”的祈祷与期待；终止式和声进行运用了 $K^{6}_{4}-{}^{b5}V^{4}_{3}/V—V—I$ 的正格终止，但旋律音始终漂浮在属音之上，非收拢性的结束依旧强烈地表达了充满期待的美好愿望(见谱例 5)。

谱例 5：



《子夜歌》篇幅虽小，但旋律优美，情感真挚而隽永，令人回味。

三、《菩萨蛮》[①]

《菩萨蛮》是唐末、五代时著名诗人韦庄(836—910)所作五首联章词作，陈洪

① 载《音乐教育》，1935 年第 3 卷第 1 期。
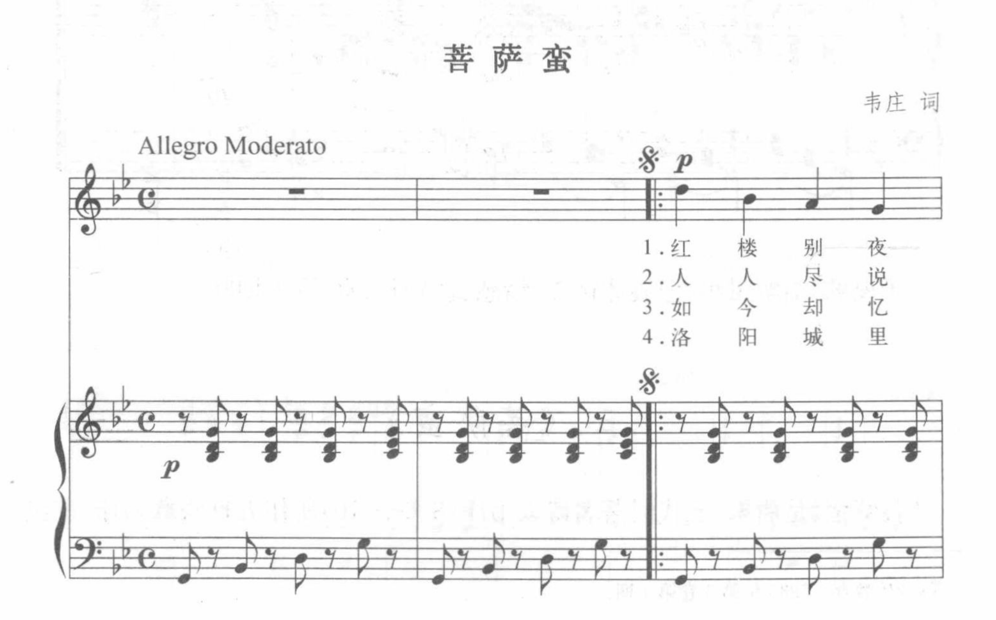
选择了其中四首制为歌曲，省去的是第四首：
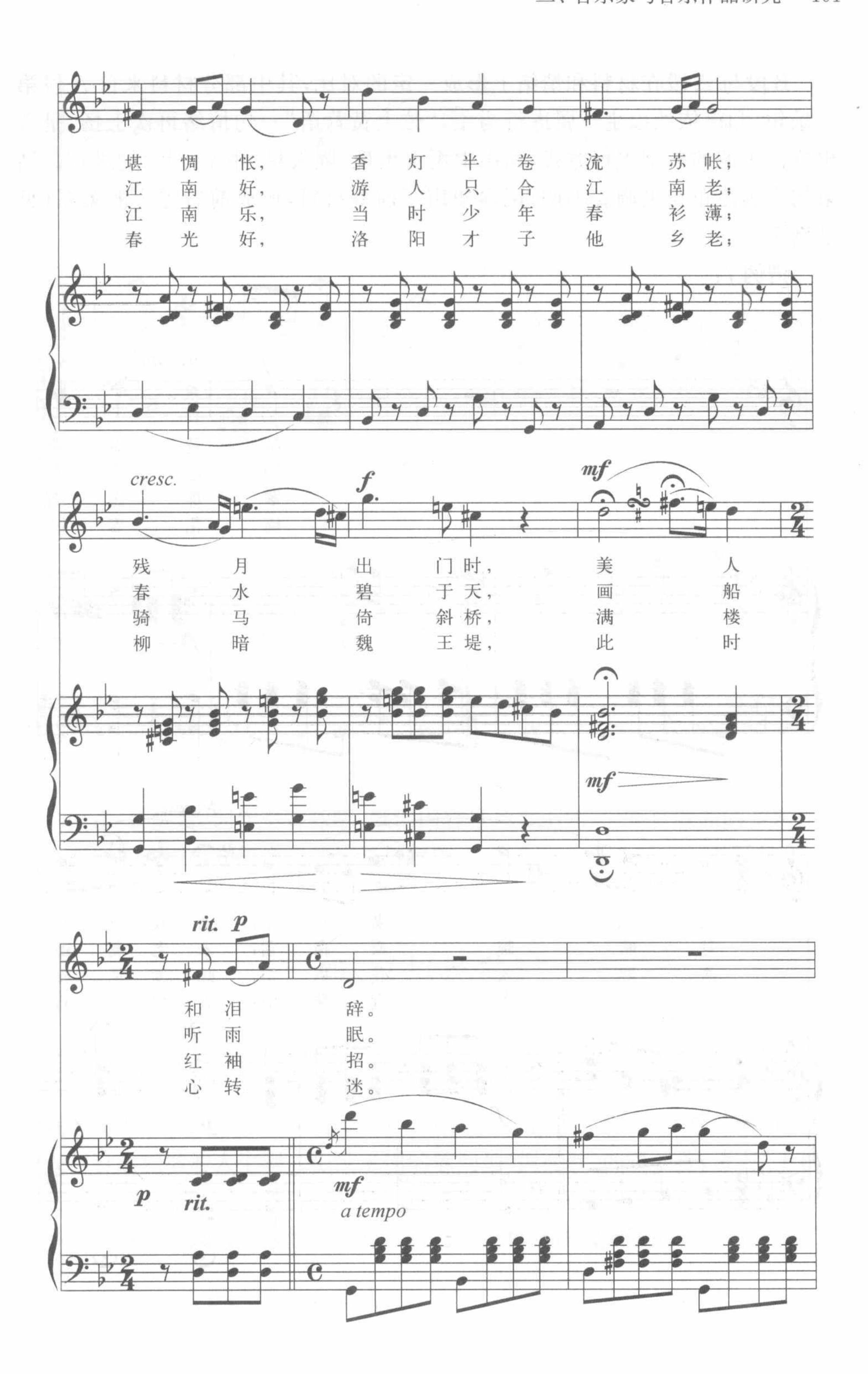
> 劝君今夜须沈醉，尊前莫话明朝事。
> 珍重主人心，酒深情亦深。
> 须愁春漏短，莫诉金杯满。
> 遇酒且呵呵，人生能几何。

五首词作集中表达了漂泊异乡的诗人对故土的思念之情，其中也饱含作者对人生的感慨与思考，特别是陈洪歌曲中未用的第四首，颇有“把酒当歌，人生几何”的超脱与豪迈，但也不难看出诗中郁郁不得意的心情。

作品为引申型单二部曲式结构，g 小调。前奏由简短两个小节的柱式和弦的连接构成。A 段分为上下两个乐句，首句 4 小节下行级进和略带起伏的旋律，如一声长长的叹息，表达了一种惆怅踯躅的情感基调；第二乐句前两小节“残月出门时”连续两次的大跳进行和力度的不断增强，旋律音来自伴奏和弦Ⅶ$_{7}$/Ⅴ的$^{\sharp}$C、E、G、$^{\flat}$B 四个音，情感开始上扬，随后的下行跳进则又回复到情绪的沉落中，Ⅴ$_{7}$-Ⅰ的和声进行缓和了前面两个小节的不协和感，但停留在属音上的旋律音依然带有不稳定感，充满期待。随后 4 小节的间奏完整地使用了 A 段首句的旋律，进一步强调了慨叹的惆怅之情（见谱例 6）。
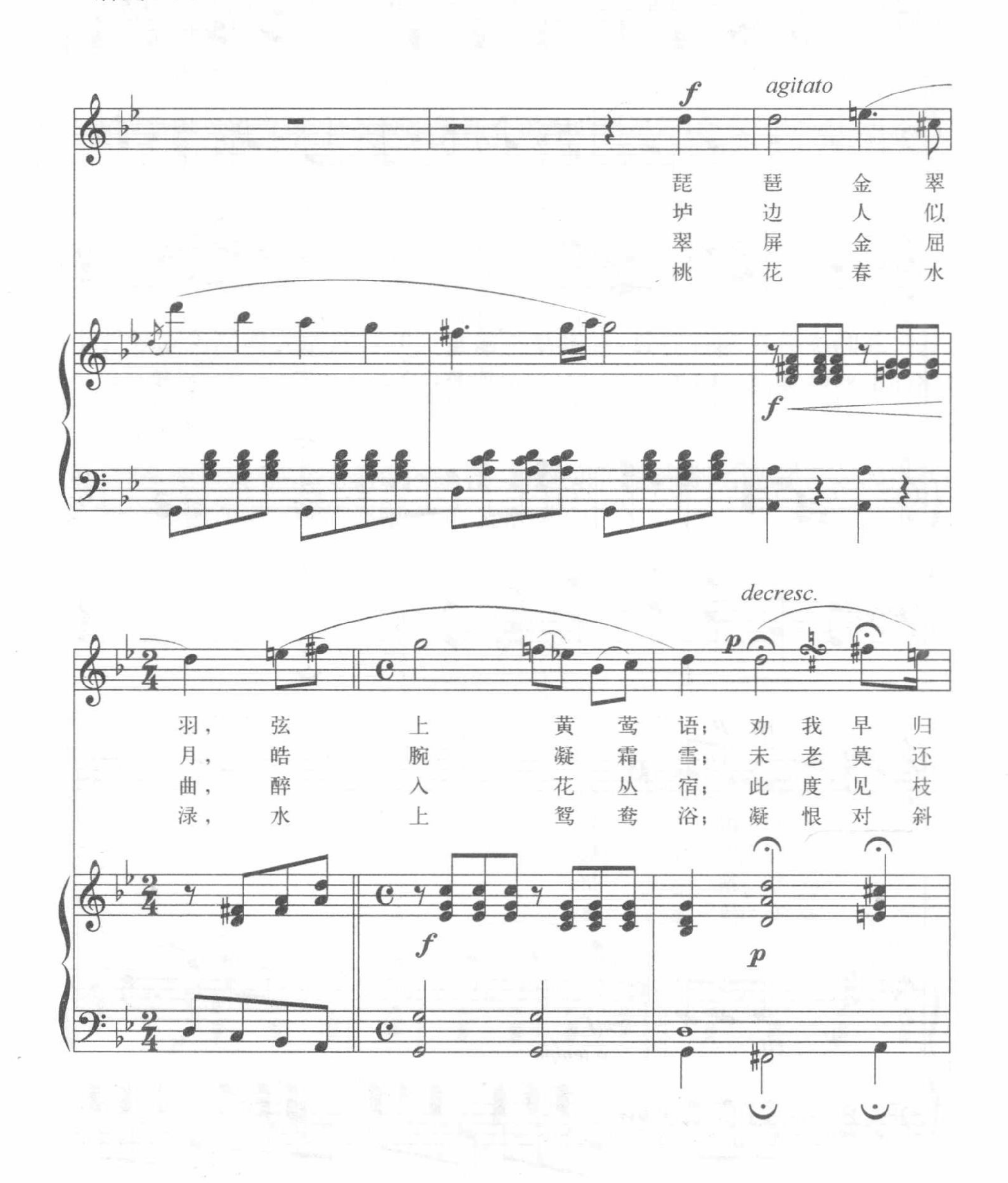
谱例 6：
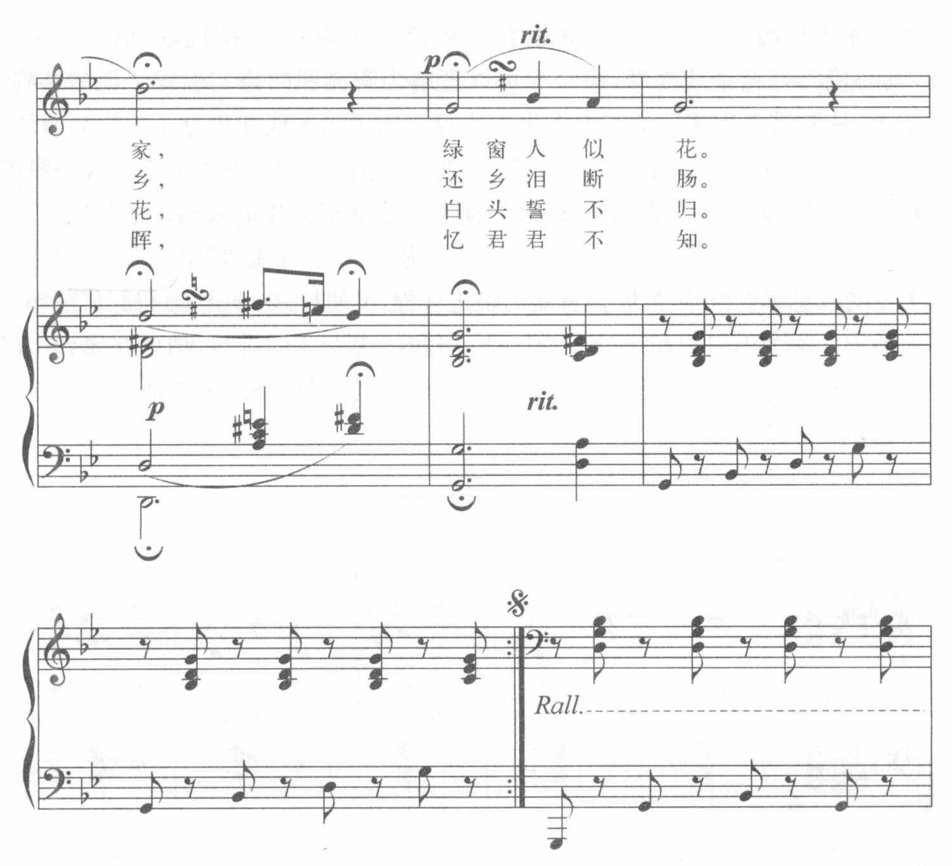



堪 惆 怅， 香 灯 半 卷 流 苏 帐；
江 南 好， 游 人 只 合 江 南 老；
江 南 乐， 当 时 少 年 春 衫 薄；
春 光 好， 洛 阳 才 子 他 乡 老；
cresc.
f
mf
残 月 出 门 时， 美 人
春 水 碧 于 天， 画 船
骑 马 倚 斜 桥， 满 楼
柳 暗 魏 王 堤， 此 时
mf
rit. p
和 泪 辞。
听 雨 眠。
红 袖 招。
心 转 迷。
mf
p rit.
a tempo

B段与A段在材料和情绪上形成一定的对比，其中部分材料来自A段第二乐句，和声依然以主—属进行为主，“弦上黄莺语”一句情绪再次上扬，呈现出旋律小调的典型进行方式，和声中再次出现《陨大星》中V_7-IV_4^6的进行。结束句完满终止在主调g小调；尾奏使用了前奏材料，形成前后呼应的关系（见谱例7）。

谱例7：





四首《菩萨蛮》词作交替咏唱，歌词内容虽各有不同，但整首歌曲的音乐比较好地表现了诗词中起伏变化的情绪与意境。

四、《拟挽歌》[①]
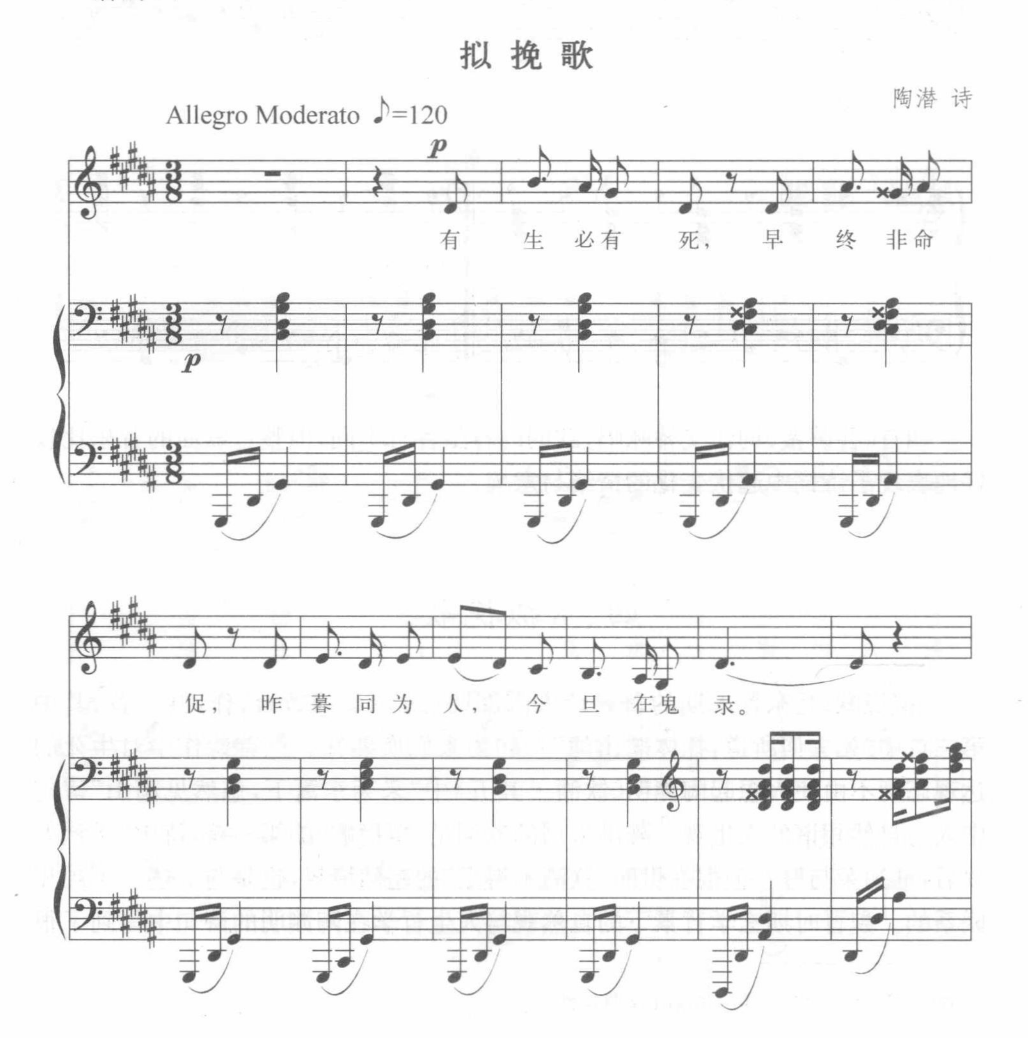
《拟挽歌》是东晋末期的著名诗人陶渊明（约 365—427）诗作，共三首，其中第三首中"死去何所道，托体同山阿"一句为人们所熟知。三首诗作中对生死的达观态度不由使人想起陶渊明《饮酒·其五》中"采菊东篱下，悠然见南山"诗句中人与自然相谐的人生观。陈洪采用的歌词是《拟挽歌》的第一首，诗中"千秋万岁后，谁知荣与辱？但恨在世时，饮酒不得足"的超然境界，也是与上述人生观相联系的。魏晋时期玄学背景下的自然观与人生哲学在陶渊明的诗句中得到了很

① 载《广州音乐》，1936 年第 4 卷第 1、2 期合刊。

好的艺术表现与升华。1936 年的陈洪为何选择陶渊明的《拟挽歌》谱写艺术歌曲，其心境不好考证或揣摩，但至少可以理解为陶渊明的诗句引发了他的共鸣。事实上，从陈洪先生豁达的艺术人生中不难看出中国古代知识分子的超然情怀。
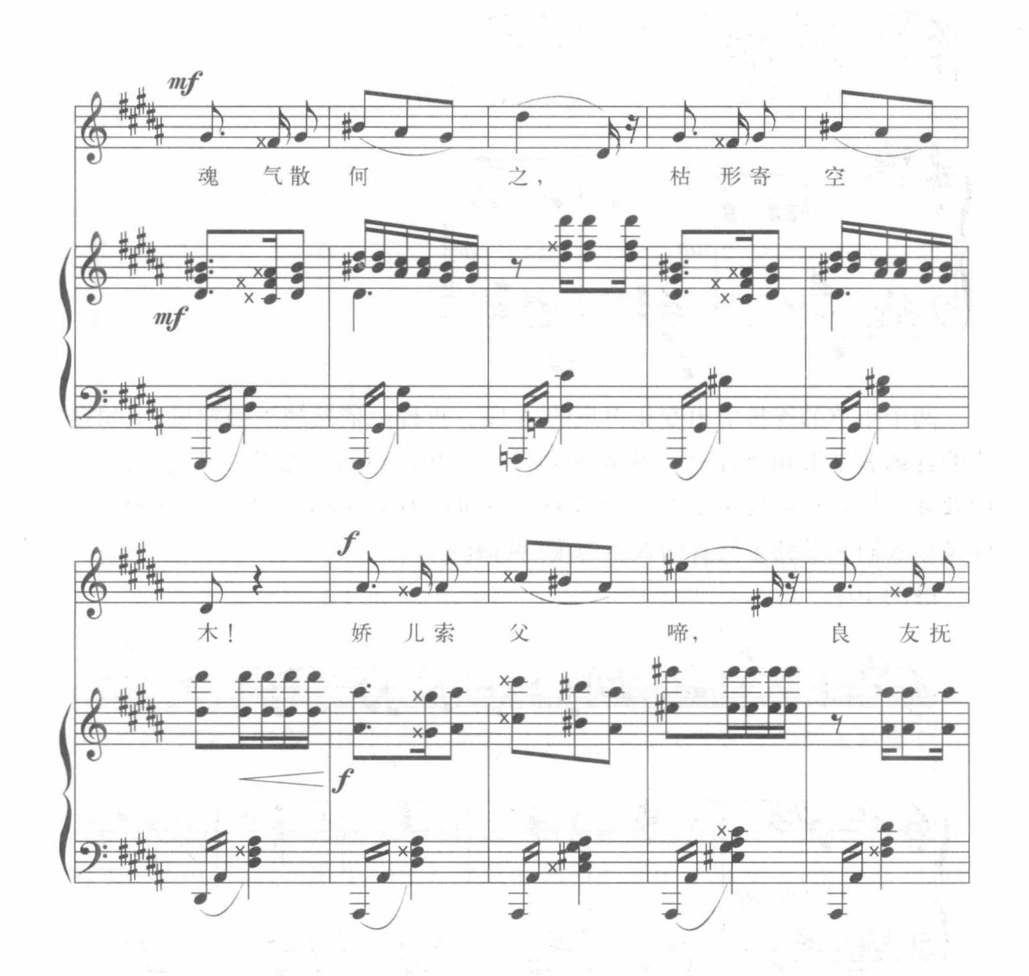
作品为再现单三部曲式，#g 小调。全曲 3/8 拍子与适中的快板营造了一种略带伤感但又较为轻松、达观的情绪基调，而非陷入悲惜人生的哀婉之情难以自拔。A 段由“有生必有死，早终非命促”和“昨暮同为人，今旦在鬼录”上下两句构成，下行为主的叹息音调情绪黯淡，但首尾的跳进音程，又使得这一乐段显得起伏流畅而不失活力。两个乐句的和声分别为I—V—I和I—IV_4^6-I 的进行，结束在属音上的旋律与属和弦上的开放终止带来推动音乐继续发展的期待感(见谱例 8)。

谱例 8：



B段转入同主音大调$^{\#}$G大调，色彩变得明亮，情绪更为激动，由三个乐句构成，分别表现“魂气散何之，枯形寄空木”“娇儿索父啼，良友抚我哭”和“得失不复知，是非安能觉”的想象“死后”情形。其中，第二乐句旋律与第一乐句形成上行二度模进，两个乐句级进与大跳相间的旋律线条表现了情感的极大波动，曲调对歌词内涵的描绘非常细腻；第三乐句以疑问式音调和开放性终止，同样很好地体现了词曲结合的考究与贴切。整个乐段的和声主要以属和弦和重属和弦的进行为主，进一步增强了音乐与情绪的不稳定感（见谱例 9）。

谱例 9：



Rall - - - - - en - - -

我 哭。 *dim.* 得 失 不复 知，是

p Rall - - - - - en - - -
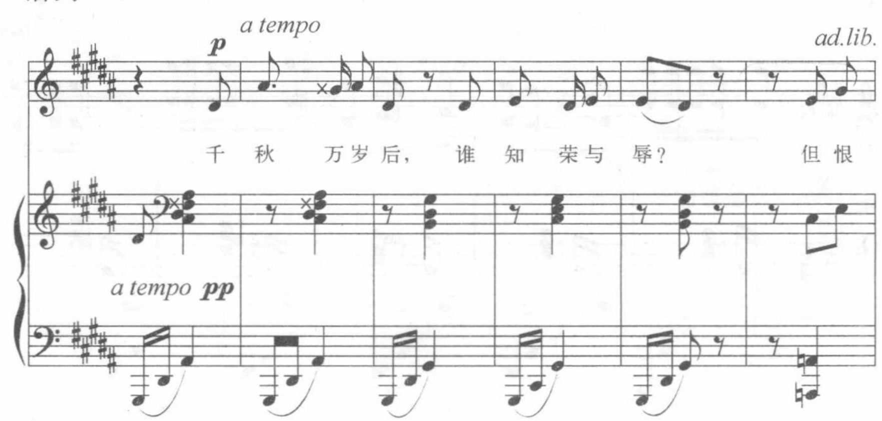
- - - tan - - - - - do
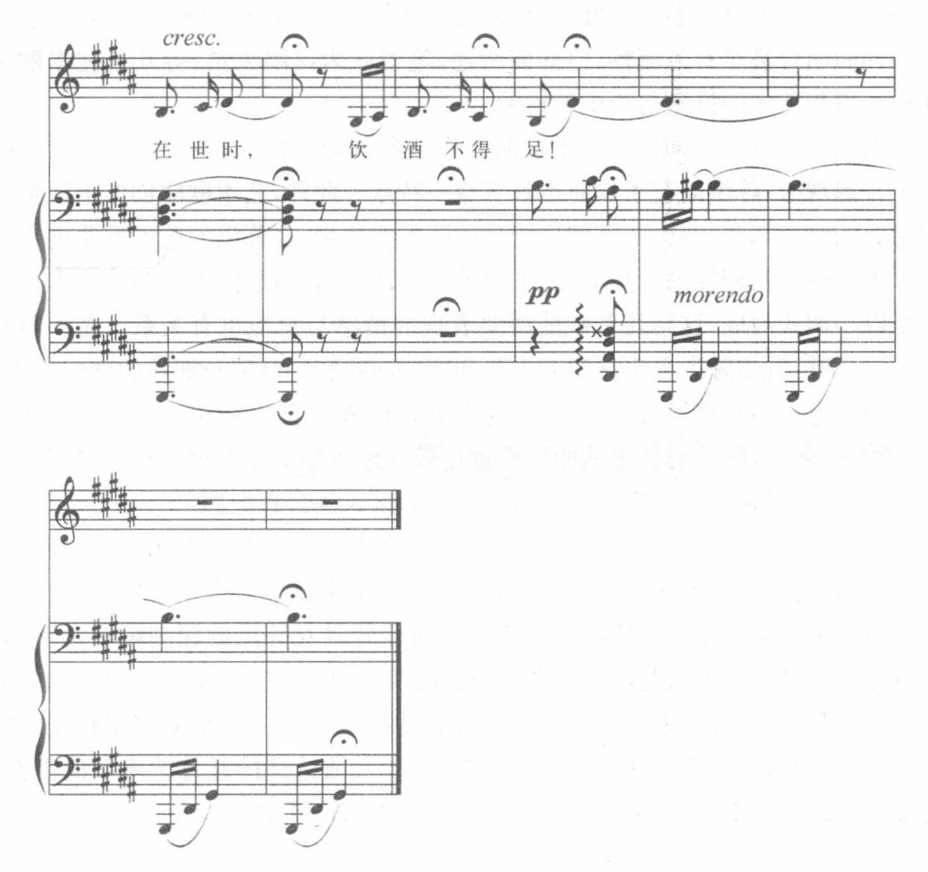
非 安能 觉。 *espressivo*

- - - tan - - - - - do

两个小节的连接引出变化再现的 A 段。再现段依然缺乏稳定感，上句疑问式的音调和结束句属音上的绵延，充满了对人生的追问与思索。不过，结束句起始处降二级和弦与终止处大主和弦的使用却显得别具匠心，大三和弦的色彩仿佛又让人们感受到了达观的人生态度（见谱例 10）。

谱例 10：





《拟挽歌》的旋律发展、调性布局与和声进行都很有特点，整首歌曲的骨干音建立在属音之上以及呈示乐段和中间乐段的开放性终止，都营造了一种不稳定感和期待感，B段♯G大调与同主音小调的对比以及再现段在同主音大调主和弦上的结束，又带来了参透人生、纵情当世的不无乐观情绪的感受。

陈洪先生早年创作的上述四首艺术歌曲，或许不被认为是中国近代艺术歌曲的经典之作，但笔者认为，与这一时期很多歌曲作品相比，其艺术价值却毫不逊色，着眼于这一时期中国艺术歌曲的创作与发展，陈洪先生的艺术歌曲创作不应被历史所遗忘。

从上述四首艺术歌曲不难看出，这一时期陈洪先生的音乐创作并没有主动地追求民族风格，而是深受欧洲艺术歌曲创作的影响。事实上，这也是20世纪20、30年代许多留洋归国音乐家艺术歌曲创作的普遍现象。当然，评判一首艺术歌曲的价值，不必以是否具有鲜明的民族风格作为衡量的标尺，而是要看其乐思是否很好地表现了歌曲的意境与情感。就此而言，陈洪的艺术歌曲创作虽然

稍逊于黄自艺术歌曲的优美旋律，也缺乏赵元任对民族风格的积极探索，个别乐句的词曲结合甚至有欠流畅，但如前所述，笔者认为，《陨大星》等几首艺术歌曲同样经得起艺术的推敲与历史的检验。

选用中国古典诗词作为艺术歌曲创作的歌词，是这一时期中国艺术歌曲的一个普遍现象，陈洪的艺术歌曲也具有这一特点。此外，艺术歌曲创作中注重词曲结合的细节揣摩，音乐上字句描绘手法的普遍使用，在陈洪的艺术歌曲创作中也不难发现。在调性的选择上，陈洪似乎对小调式情有独钟，上述四首艺术歌曲都是以小调式写成，这与几首歌曲所要表现的情感与意境也有关系。在和声的运用上，则可看出陈洪先生在西方古典和声方面扎实的修养与娴熟的驾驭能力，能够很好地运用和声手段为歌曲意境的塑造和情感表达服务。此外，从《拟挽歌》的写作来看，陈洪的艺术歌曲创作也比较好地体现了伴奏声部与歌唱声部的一体化构思，反映了作曲家对艺术歌曲特点的深入领会和把握。

特别需要指出的是，上述四首艺术歌曲大多是表达了作者对国家、民族之命运的关切，对人生与哲理的思考，而非艺术歌曲中常见的对爱情、自然等主题的渴望与赞美。这一方面反映出国家危亡的时代背景对陈洪的深刻影响，另一方面也是与陈洪先生主张艺术应为现实服务的美学观念紧密联系在一起的。陈洪先生自法归国后，曾发表过系列文章并结集出版，集中表达了他对国家和民族之前途、对中国新音乐的发展与意义的思考。[①] 本文所论述的几首艺术歌曲创作，可以视为是其艺术观念、美学思想与新音乐理想的具体实践。

（原载《中国音乐》2018 年第 3 期）

---

① 陈洪：《绕圈集》，泰山出版社，1931 年版。有关陈洪音乐思想的阐述，可参阅拙作《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》，《音乐研究》，2008 年第 1 期。

三、音乐思潮与美学思想研究

社会主义现实主义

——中华人民共和国成立初期音乐创作的美学原则

前　　言

在恩格斯的经典论述中，"现实主义"的创作方法带有鲜明的批判现实主义色彩。1888年，恩格斯在给哈克奈斯的信中评价其小说《城市姑娘》时指出，现实主义"除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物"。他还认为，"作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好"。[①] 社会主义制度在苏俄建立之后，现实主义在社会主义的限定之下，逐渐失去了往日的批判功能，正面地歌颂和赞美社会主义现实成为现实主义创作方法的主要任务。社会主义现实主义在斯大林时代正式被提出，并在很长的一个历史时期成为苏联音乐创作的根本方法和美学原则。克列姆辽夫在《音乐美学问题概论》一书中明确指出：

> 只有社会主义现实主义的美学，才有能力解决旧的艺术所固有的现实与幻想的矛盾，把它们从对抗的矛盾变成创造性的力量。[②]

斯大林时代的文艺创作方法很快被中国共产党的文艺政策所吸纳。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中说过："内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥"；"苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明

---

① 杨炳：《马克思恩格斯论文艺和美学》(下)，文化艺术出版社，1982年版，第801、802页。
② 克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，吴启元、廖承中译，音乐出版社，1959年版，第31页。

为主”。[①] 关于文艺的创作方法，毛泽东明确指出：

> 我们是主张社会主义的现实主义的。[②]

如果说社会主义现实主义的文艺理论在20世纪30—40年代的中国还只是一种局部传播的话，新中国成立后，随着社会各领域对“苏联经验”的全面学习，中国文艺界开始接受和移植苏联社会主义现实主义的创作方法与美学原则。在文艺界不断进行的思想改造和学习苏联文艺理论的过程中，社会主义现实主义文艺理论最终作为官方的权力话语得到确立与巩固。苏联音乐创作与批评中的社会主义现实主义理论通过大量的音乐译文输入中国，有些译文即时、动态地报道了这一理论在苏联音乐现实中所发挥的巨大作用：

> 党教导我们，社会主义的现实主义，首先是忠实地反映我们的现实，善于在艺术形象里表现那在旧的、落后的不断斗争中滋长的新的、进步的(事物)；社会主义的现实主义艺术不以消极地、陈套地反映现实为满足……在创作方面表现我们时代生活形象的音乐作品时，作曲家必须精简地选择音乐手段，在思想情绪方面、风格方面、在构想的内容性质方面，选择最有力地、天才地表现作品思想的手段。[③]

上述引文是苏联作曲家协会秘书长赫连尼科夫在1950年苏联作曲家协会第四次大会上的一个中心报告，报告强调了社会主义现实主义在苏联音乐创作和批评中的决定性地位，并对“形式主义”的创作思想和“音乐批评的落后”提出批评。

此外，这一时期译成中文的克林列夫(后译克列姆辽夫)的《音乐美学问题》和万斯洛夫的《论现实在音乐中的反映》等音乐美学论著，均站在社会主义现实主义的立场上，就音乐美学的党性以及音乐的民族性、标题性乃至音调的选择、音乐逻辑的展开、对非音乐因素的重视、音乐如何反映现实、对形式主义的批判等问题做出了较为系统的论述。[④] 这些有关社会主义现实主义音乐理论的译文

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1966年版，第826、828页。
② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社，1966年版，第824页。
③【苏】赫连尼科夫：《音乐批评的今日和它的任务》，朱世民译，《人民音乐》，1950年第1卷第3期，第13页。
④【苏】克林列夫：《音乐美学问题》，吴钧燮译，艺术出版社，1954年版；【苏】万斯洛夫：《论现实在音乐中的反映》，廖辅叔译，音乐出版社，1955年版。

和美学著作，在社会主义中国成立初期的音乐文化建设中成为不可或缺的重要参照。

1953 年，在中共中央制订“过渡时期总路线”和第一个五年计划的宏观背景下，是年 9 至 10 月间召开的中华全国文学艺术工作者第二次代表大会最终以决议的形式将“社会主义现实主义”确定为文艺创作的准绳。[①] 音乐界也在努力践行这一创作方法和美学原则，中华全国音乐工作者协会号召音乐家们要学习苏联先进经验，特别是社会主义现实主义理论：

> 中国革命的音乐艺术的成长是和苏联社会主义现实主义的文学艺术的巨大影响分不开的。……应该把向苏联学习作为我们今天的重要任务之一。我们要深入地学习苏联建设社会主义现实主义音乐文化的全部经验。[②]

社会主义现实主义确立为音乐创作的方法与美学原则后，聂耳与冼星海被树立为这一音乐传统的奠基人和开拓者。[③] 1955 年，中国音乐家协会为纪念聂耳逝世二十周年、星海逝世十周年，在北京、上海、广州、天津、南京、沈阳、西安等各大城市展开了发扬“五四”以来社会主义现实主义音乐传统的研究工作，[④]其舆论声势之大，可见这一音乐创作的“准绳”在当时音乐实践中的重要意义。

总之，从苏联舶来的社会主义现实主义美学原则，在中华人民共和国成立初期的音乐创作、批评和美学研究中产生了举足轻重的影响。本文试就新中国成立至反右结束(1949—1957)这一时期，社会主义现实主义美学原则在音乐创作及其批评中的主要表现加以简要论述与总结，这些概括性的总结未必全面，但希望这种历史与美学的宏观检视将有助于我们更为深入地认识中华人民共和国成立初期中国音乐的发展及其主要特点。

---

① 周扬在作大会报告时指出：“我们把社会主义现实主义方法作为我们整个文学艺术创作和批评的最高准则。”周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗——一九五三年九月二十四日在中国文学艺术工作者第二次代表大会上的报告》，《文艺报》，1953 年第 19 期，第 12 页。

② 《接受苏联先进经验，发展民族音乐》，中华全国音乐工作者协会编印《音乐通讯》(内部参考资料)，1953 年第 1 期，第 3—4 页。

③ 《继承聂耳、冼星海的遗产，为社会主义现实主义的音乐艺术的繁荣而努力》(《人民音乐》，1955 年 10 月号)、马可：《冼星海是我国杰出的社会主义现实主义音乐家》(《人民音乐》，1955 年第 11、12 月号合刊)等文。

④ 《研究“五四”以来社会主义现实主义音乐传统的工作正积极进行》，《人民音乐》，1955 年 5 月号，第 41 页。

一、革命性与人民性的音乐内容

“革命性”和“人民性”几乎是中华人民共和国成立后各种体裁音乐创作永恒的题材内容,这种主题是以对中国共产党领导的无产阶级革命及其历史和以工农兵为主体的人民群众的英雄业绩的赞颂表现出来的。与此相关的是在音乐思想、音乐内容上对封建主义、帝国主义、资产阶级的批判。这样一些意识形态范畴的内容如何通过音乐加以反映或表现,自然是比其他艺术形式的创作要困难得多。于是我们在这一时期的音乐创作中可以发现,“标题性”和“音乐形象”的塑造成为体现社会主义现实主义创作方法最重要的一个手段。这是除了声乐体裁以及歌剧、戏曲等综合性舞台艺术之外,几乎所有器乐艺术形式惯用的一种手法和经验,是从中华人民共和国成立初期到“文革”乃至拨乱反正后很长一个历史时期中国音乐创作中的一个普遍现象。这种音乐创作上的特点当然也是与学习苏联音乐经验分不开的。

博里斯·施瓦茨在论及社会主义现实主义美学原则下苏联交响乐创作的“现实化”时写道:

> 在这类作品中——通常是一个乐章——交响乐队常常是采用增加人声,或者是解说员、独唱者,或者是合唱队的方式。在歌词的选择上特别强调象征主义——思想意识上必须十分突出——音乐则引用有意义的革命歌曲的旋律。“文字”的运用变得非常普遍,以至于没有文字的交响乐几乎被怀疑为在思想上不纯洁。①

施瓦茨所描述的交响乐创作现象,一个根本的理论依据在于苏联官方对音乐的人民性的强调。对此,施瓦茨认为:

> 在斯大林和日丹诺夫狭隘的解释之下,苏联美学上的谬误之处主要还不在于“艺术必须为人民所理解”,而是在于“所有的”艺术必须为“所有的”人民所理解。②

---

① 【美】博里斯·施瓦茨:《苏俄音乐与音乐生活》上册,钟子林、张正芳、韦郁佩、陈宗群等译,人民音乐出版社,1979 年版,第 101 页。

② 【美】博里斯·施瓦茨:《苏俄音乐与音乐生活》上册,钟子林、张正芳、韦郁佩、陈宗群等译,人民音乐出版社,1979 年版,第 329 页。

引述苏联音乐创作中的美学原则，是为了说明这些美学原则在中国得到了几乎原样的照搬或移植。吕骥在中共中央提出过渡时期的总路线时发表了关于社会主义现实主义音乐的要求：

按照总路线的要求，作曲家应该采取社会主义现实主义的创作方法作为自己的创作方法……具体地说，凡是一切与爱国主义、国际主义、集体主义、革命英雄主义、革命人道主义有关的题材的作品，凡是一切与反对民族压迫、反对法西斯暴政、反对黑暗统治、反对封建礼教、反对资本主义的堕落、颓废精神、反对剥削、反对愚昧落后有关的题材的音乐作品，而又运用了人民的音乐语言、感情真实的作品，就都是具有社会主义精神的作品……总路线要求作曲家创作器乐曲从情绪上给人民以鼓舞，不是要求庸俗的、缺乏思想性的、空泛的鼓舞，是要求以社会主义的精神给群众以鼓舞，所以一般地说，更多的是要求标题的器乐曲。我们不反对优美的、抒情的器乐曲，也不反对没有任何标题的器乐曲，但这种优美的、没有标题的器乐曲实际上应该是和思想内容相联系的。[①]

中华人民共和国成立后很长一个历史时期，中国音乐创作的基本面貌正如吕骥所论，不管是大量的群众歌曲还是为数不多的抒情歌曲，不管是歌剧还是管弦乐、交响乐乃至一些独奏作品，绝大多数音乐作品都是上述革命性、人民性内容的或直接或间接的反映与表现。对于较为抽象的器乐作品而言，为了明确地表现出音乐内容上的革命性和人民性，除却前述惯常使用的标题性音乐思维外，将大量群众耳熟能详的革命歌曲作为政治标签插入作品，也是普遍使用的一种创作手法。

二、反“形式主义”和反“现代主义”的音乐形式

音乐内容上的革命性和人民性，是与反“形式主义”、反“现代主义”的音乐形式结合在一起的。尽管从美学上讲，音乐形式与音乐的创作手法很难明确分划出具体的阶级属性，但在以阶级分析方法审视一切的年代，作为与音乐内容不可

① 吕骥：《深入学习国家在过渡时期的总路线认真加强创作实践》，《人民音乐》，1954年2月号，第2—3页。

分割的音乐形式，也被认为是一定阶级的产物，否认这一认识便有可能被批为是资产阶级的唯心主义哲学观或形而上学的认识论。

近现代中国音乐史上对形式主义和现代主义的批判也是在社会主义现实主义理论传入中国之后开始的，并且从20世纪30年代至新中国成立后很长一个历史时期就一直没有中断过。1936年，吕骥在论及苏联对肖斯塔科维奇的歌剧《马克白夫人》的批判时认为，当时国内一些带有“感伤情调”的歌曲以及冼星海的一些抒情歌曲，亦如肖斯塔科维奇的音乐一样，带有“形式主义”的问题。[①] 1949年，在《苏联音乐与中国》一文中，吕骥又指出，1936年联共(布)党中央机关报《真理报》对肖斯塔柯维奇的歌剧《马克伯夫人》的批评，在理论上为我们澄清了形式主义的观点，认为当时中国作家中也存在着与肖斯塔科维奇相同的观点或类似的现象，而1948年联共(布)党中央对摩拉德里的歌剧《伟大的友谊》以及“形式主义”和“现代主义”的批判，更是进一步深刻地教育了我们，必须向苏联学习，沿着为工农兵服务的音乐方向前进。[②]

在社会主义现实主义的美学原则看来，形式主义与现代主义是一个孪生体。因此，这两个概念通常是被结合在一起加以批判的，并且一同被贴上了资产阶级的标签。作为一个传统，形式主义成为与社会主义现实主义相对立的一个概念，源于20世纪30年代的苏联。对此，苏联作曲家普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇分别有过这样的嘲弄和牢骚：

> 形式主义就是人民乍一开始听不懂的音乐。
> 加上歌词——那就是“内容”；没有歌词，那就是“形式主义”。[③]

因此，苏联史学家认为：

> 肖斯塔科维奇——特别在危急的日丹诺夫年代——采用了两种音乐语言：一种是比较简单的和“现实主义的”，以满足1948年决议[④]的要求；另一

---

① 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局，1949年版，第17—20页。

② 吕骥：《苏联音乐与中国》，孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等：《中国现代音乐家论民族音乐》，中央音乐学院中国音乐研究所内部参考资料135号，1962年编印，第392页。

③ 转引自【美】博里斯·施瓦茨著《苏俄音乐与音乐生活》上册，钟子林、张正芳、韦郁佩、陈宗群等译，人民音乐出版社，1979年版，第101、150页。

④ “1948年决议”指1948年2月10日联共(布)党中央委员会关于音乐问题的决议。决议对穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》和苏联音乐创作中存在的“形式主义”、“现代主义”问题做出了严厉的批判，对社会主义现实主义和音乐的人民性与标题性等原则给予了高度的强调。——引者注。

种是比较复杂和抽象的，以满足行家们和他自己的艺术良心。[①]

盲目地反对“形式主义”由来已久。上述苏联音乐界的“形式主义问题”，同样也出现在1949年后中国音乐创作的理论与实践中。在中华人民共和国成立初期历次音乐大批判中我们可以看到，“形式主义”或被作为一个政治标签贴在某些音乐作品上，或被作为一顶带有意识形态色彩的帽子，戴在一些音乐家的头上。比如，朱工一创作的钢琴曲《序曲》因没有明确的标题和使用了一些探索性的和声手法，即被批评为是脱离现实生活基础的、有严重缺点的“形式的东西”。[②] 与这种美学观念相适应，这一时期的音乐创作呈现出“共性写作”的鲜明特征：调性音乐和标题性的思维、吸收民族音乐因素以突出民族化、远离现代音乐技术手法，等等。音乐语言的“陌生化”[③]手段稍有加强，这样的作品便极有可能被批判为形式主义。作曲家贺绿汀曾对“反形式主义以至于反对音乐的形式”的创作现象提出过切中时弊的批评，但在这种批评反遭批判的情形下，理论的价值也就在“主义”的包围中被遮蔽了。[④]

与音乐内容的革命性和人民性相适应，与反“形式主义”和反“现代主义”相对应，社会主义现实主义的音乐创作要求具有鲜明的民族风格。贺绿汀曾经这样言简意赅地概括他对社会主义现实主义音乐的根本认识：

> 我们的音乐是民族的形式、社会主义的内容，这就是音乐的社会主义现实主义的基本原则之一。[⑤]

将音乐创作是否具有民族形式上升到政治问题的高度，早在抗日救亡的非常时期即已存在，新中国的成立使得这种观点再度与新的政治形势相结合，赋予了阶级性、民族性和爱国主义等政治内涵。尽管是否唯有民族形式才能表达人

---

① 【美】博里斯·施瓦茨：《苏俄音乐与音乐生活》上册，钟子林、张正芳、韦郁佩、陈宗群等译，人民音乐出版社，1979年版，第328页。

② 参见晓风：《评朱工一的〈序曲〉》，《人民音乐》，1956年1月号，第7页；方瞖申：《也评朱工一的〈序曲〉》，《人民音乐》，1956年10月号，第11页。

③ “陌生化”原理是20世纪20年代前后俄国形式主义文艺批评理论的一种重要观点。该理论认为，艺术的本质在于形式，文艺创作就是一种表现形式，文艺创作的根本目的在于审美过程，审美感知来自艺术形式的陌生化，能够使人们延长审美期待与审美感知的艺术作品，就应在艺术形式上力求有新鲜感，这是人们对已经熟悉的事物的旧形式的一种超越。

④ 1955年，贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文引发了一场长达一年之久的大批判。

⑤ 贺绿汀：《团结一致，努力音乐创作实践，在总路线的灯塔照耀下前进——在华东音乐家协会成立大会上的报告》，《人民音乐》，1954年12月号，第33页。

民的现实生活和为人民服务，并不是一个经得起严格推敲与论证的命题，但当民族音乐形式被假设为能够更好地表现人民的斗争生活，为“人民”这个谁也得罪不起的抽象群体（可以进一步具体为工农兵群众）服务就等于为高于一切的“政治”服务时，民族形式的政治意义就被“理所当然”地赋予了。将一定的民族形式与一定的阶级立场联系在一起，这种关于民族形式之内涵的逻辑推理在很长一个历史阶段成为毋庸置疑的真理，从而在很大程度上制约了音乐家的自由创造。

三、反映论与他律论的音乐认识论

如果说前述革命性、人民性的音乐内容以及反“形式主义”和反“现代主义”的音乐形式，更多的是社会主义现实主义美学原则在音乐创作中的表现的话，那么，这些美学表现是建立在反映论的哲学基础上的。无产阶级革命导师列宁和毛泽东都曾对反映论有过专门的论述，社会主义现实主义美学原则中关于音乐的反映论思想，主要是毛泽东文艺思想和苏联音乐美学思想影响的结果。

只有承认音乐是对现实生活的反映，前述革命性、人民性的音乐内容才能在音乐创作中成为事实。问题是，现实生活如何能够在音乐艺术中得以合乎艺术规律地反映或表现？这样的问题并没有在当时音乐创作的理论与实践中得到很好的解决。因此，很长一个时期以来，音乐反映论倒是常常陷入机械反映论和庸俗社会学的泥坑而失去了其本应有的理论价值。我们在中华人民共和国成立初期大量的音乐作品中可以感受到，音乐反映现实生活实际上被简单化地理解成了音乐创作必须选择社会主义的现实题材、必须表现现实生活中工农群众的“火热生活”与精神面貌，现实生活中的事物和现象要在音乐中得到逼真的描摹与表现，以至于进一步导致了创作“赶任务”以及把艺术和生活简单等同起来的自然主义、宣传单式、标语口号式音乐作品的产生。至于对音乐艺术的美学思考则少之又少。这也是为什么当时不少人认为深入生活比学习作曲技术更重要等观念产生的重要原因之一。

1955年，安波在批判青主“资产阶级唯心主义音乐美学思想”的一篇长文中指出，“属于人类思想范畴内的一切艺术都不可能不是反映客观现实的。客观现实就是艺术的内容”。基于这样一种认识，安波认为青主关于“音乐是上界的语言”[1]的命题是建立在主观唯心主义基础上，并“一直发展到‘音乐宗教论’”，青

① 青主所谓“音乐是上界的语言”的诗性譬喻，其本意是指“音乐是精神世界的语言”、“艺术世界的语言”，这一点青主本人在《音乐通论》一书中已有解释，就此而言，这一命题并非什么主观唯心主义和音乐宗教主义。

主音乐美学理论的中心思想是“艺术至上主义及音乐世界主义”，必须反对青主的“资产阶级音乐美学”，“为社会主义现实主义的音乐艺术清扫道路”。[①] 安波对青主音乐美学思想的批判，可以看出社会主义现实主义美学原则以及音乐反映论的强大话语力量，至于其自身已显露无遗的理论缺陷和对青主音乐美学思想的误读，在当时却是不可置疑的。

与音乐反映论相关的另一美学范畴是他律论。长期以来，他律论美学思想在苏联及东欧社会主义国家的音乐美学体系中占有非常重要的地位，这一思想与反映论以及音乐的人民性、标题性等要求结合在一起，成为影响这些国家音乐艺术发展的重要美学理论。在中国，尽管从古至今并没有“他律论”的美学概念，但早在以《乐记》为代表的儒家音乐美学论著中，即已反映出鲜明的他律论色彩。近代以来，在国家、民族命运多舛的历史背景下，音乐也一直是与社会政治紧密联系在一起，特别是学堂乐歌和左翼音乐运动、新音乐运动以来的音乐历史，无不本能地遵循了他律论的音乐美学思想，所谓自律论的音乐观念及其实践，在近现代中国音乐史上没有生存的土壤，事实上也没有产生实际的音乐成果。1949年后，他律论的音乐观念成为音乐家集体无意识地遵循的一个基本的美学理论。纵观中华人民共和国成立后中国音乐创作的理论与实践，他律论产生了支配性的绝对影响。没有任何人可以声称音乐只是表达自身，不能表现音乐之外的事物；也难以看到没有任何内容的音乐创作，那些能够进入到人民音乐生活的作品，无不具有一定的甚或鲜明的表现内容，或至少在标题上反映出其音乐内容的指向。

但是，正如反映论会滑向机械反映论一样，他律论也可能陷入音乐的自然主义。李焕之在《我对音乐中社会主义现实主义的理解》一文中举例说明把现实主义误解为自然主义的音乐创作时说：

> 譬如有的歌曲描写农村生产，就极力充塞一些“得儿，打啾”等吆喝牲口的声音，这结果使得歌曲的表现十分浅薄，使听众产生“一笑了之”的效果。[②]

机械地强调音乐创作必须以社会主义现实主义方法和美学原则为准绳，必然会导致音乐创作执着于单纯地直接反映现实生活，从而淡化了音乐家主体精神与思想感情的开掘和表现。这一时期不少音乐创作带有机械反映和描摹现实

---

① 安波：《批判黎青主的音乐美学——反对音乐上的艺术至上主义与世界主义》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》(文献卷，1950—1978)，现代出版社，2000年版，第124—160页。
② 李焕之：《我对音乐中社会主义现实主义的理解》，《人民音乐》，1953年12月号，第24页。

乃至自然主义的特征，事实上导致了反映论和他律论之理论价值及其积极意义的降低乃至丧失。值得一提的是，李焕之的《我对音乐中社会主义现实主义的理解》一文，是这一时期论述音乐中的社会主义现实主义问题最重要的美学文献。在承认和遵循这一创作方法与美学原则的前提下，作者关于音乐语言的特殊性、音乐形象塑造与音乐情感表达等美学问题的认识，均已代表了当时所能达到的理论高度。

四、为政治服务的音乐功能论

社会主义现实主义美学原则的根本目的，是音乐必须为政治服务。早在1942年毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话中，"为政治服务"已作为文艺创作的指导思想得以确立；新中国成立后的三十年间，文艺为政治服务的观念一再得到强化。因此，为政治服务的音乐功能论并非是社会主义现实主义音乐所独有。不过，从对社会主义现实主义理论关于音乐为政治服务思想观念的考察中可以发现，"为政治服务"的确是中华人民共和国成立后音乐发展的必须的外在包装物乃至音乐创作的内在灵魂。1955年，在批判胡风文艺思想的政治运动中，作曲家马可在一篇文章中写道：

> 在社会主义现实主义音乐的范畴中，如果割裂了音乐应该反映社会生活中最重要的事件，也即是说音乐为当前政治服务(这不能狭隘地理解为只是"赶任务")这一条，那么当然就谈不上如何以社会主义精神来教育人民，音乐中的社会主义现实主义的提出就变成了毫无意义。①

社会主义现实主义的美学原则已经暗含了音乐的阶级属性问题，社会主义现实主义的音乐当然是为无产阶级的政治服务。从理论与实践相互结合的考察中可以发现，社会主义现实主义的方法与美学原则在音乐创作中的运用，最终是以这样一个相互统一的逻辑转换来实现的，即音乐的政治化和政治的音乐化。所谓音乐的政治化，是指在社会主义的限定下，现实主义的音乐题材、内容乃至表现形式都被赋予了明确的政治含义和阶级立场；所谓政治的音乐化，是指政治通过音乐创作的感性形态加以理想化的表现和传达，以艺术的形式实现政治教育的根本

---

① 马可：《反对音乐工作中的唯心主义思想》，《新音乐建设文集》上册，音乐出版社，1959年版，第100页。

目的。对于这一时期的中国音乐而言，社会主义现实主义的美学原则为音乐的政治化与阶级化以及政治的音乐化与美学化，架起了一座必经的坚固桥梁。

但是，无时无刻不强调音乐为政治服务，并将其作为评判音乐家政治思想和音乐作品艺术价值的重要甚至唯一标准，这种音乐功能论对中华人民共和国成立后音乐事业的发展带来了极大的消极影响。即以当时的音乐创作而言，作曲家们在为政治服务思想的禁锢下为了表现自己的政治觉悟，“跟风”“赶任务”似的以音乐创作为即时的方针政策、社会政治运动服务，于是就出现了“简单地、空空洞洞地去写政策条文，或甚至写音乐艺术不可能也不应该表现的东西”的现象，“例如提倡吃‘八一’粉时就有人写《八一粉歌》，提倡吃‘九二’米时就有人写《九二米歌》。”[①]这种音乐创作现象在当时的普遍存在，从一个侧面表明了在为政治服务的音乐功能论的制约下，社会主义现实主义的创作方法与美学原则在音乐艺术实践中存在着不可避免的局限与失误。

检讨与反思

20世纪30年代初，周扬在国内介绍和论述社会主义现实主义这一文艺创作方法时曾特别指出：

> 我们应该从这里面学习许多新的东西。但这个口号是有现在苏联的种种条件做基础，以苏联的政治——文化的任务为内容的。假使把这个口号生吞活剥地运用到中国来，那是有极大的危险性的。[②]

周扬的这番忠告显然没有引起接受这一创作方法者的注意。问题当然不仅仅在于此后的中国文艺界有没有像苏联那样的社会政治、文化基础，更在于如何在音乐创作中运用这一创作方法的同时而不丧失音乐艺术的规律性。1940年，赞同音乐创作走向“新现实主义”的冼星海在谈到他的交响乐创作时曾说：

> 在演奏时你可以听出中华民族几千年的历史，你可以感到中国伟大河

---

① 本刊编辑部：《为了更旺盛，更繁荣——谈百花齐放、百家争鸣》，《人民音乐》，1956年7月号，第2页。

② 周扬：《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》，北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编《文学运动史料选》第二册，上海教育出版社，1979年版，第324页。

山、工农、知识分子、党派及群众、斗争、灾难等情形。[①]

受当时历史条件和交响乐创作经验的限制，冼星海没有成为一位成功的交响乐作曲家，从他对正在创作和拟将创作的几部交响曲内容的描述与想象中，不难看出前述社会主义现实主义美学原则的影响。如何以音符表现出“工农、知识分子、党派”等音乐形象或他们的思想情感，显然不仅仅是音乐创作方法的认识问题。1956 年汪立三等人撰文批评冼星海交响乐创作时，从具体的音乐分析指出其作品存在以现成革命音乐曲调“插标签”和热衷于史实细节描绘的“自然主义”等问题，[②]应该说这种批评是与冼星海本人所述创作构思相一致的。苏联音乐美学家万斯洛夫在《论现实在音乐中的反映》一书中认为，为了有效地运用现实主义的音乐创作方法，可以使用现成的、具有深厚现实基础的音乐成品。他把这样的音乐素材称为“音乐成语”。[③] 这种后来以既有革命音乐主题作为“政治标签”插入作品中的创作方法，在新中国成立后的音乐创作中曾大量出现，不能不说是与社会主义现实主义创作方法和美学原则的制约有着难以割裂的关系。

1956 年，吕骥在中国音协第二次理事会(扩大)会议上的发言中，对自 20 世纪 30 年代以来关于社会主义现实主义的狭隘理解进行了检讨与反思：

> 当时我们对于社会主义现实主义音乐的理解也是狭隘的，以为只有群众革命歌曲才是社会主义现实主义的音乐，而选取爱国主义主题、爱情主题的音乐好像都不可能是社会主义现实主义的音乐。这样，一方面把应该是丰富的社会主义现实主义音乐单调化了、贫弱化了，同时也把群众革命音乐和其他题材的音乐对立起来。[④]

作为官方音乐话语的代言者，吕骥的上述反思是与政治形势的变化和文艺政策的调整联系在一起的，[⑤]而且，他是站在“五四”以来新音乐运动发展历史的角度回顾对社会主义现实主义音乐的理解问题，至于社会主义现实主义的创作

---

① 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社，1989 年版，第 125 页。

② 汪立三、刘施任、蒋祖馨：《论对冼星海同志一些交响乐作品的评价问题》，《人民音乐》，1957 年 4 月号，第 34—40 页。

③ 万斯洛夫：《论现实在音乐中的反映》，廖辅叔译，音乐出版社，1955 年版，第 40 页。

④ 吕骥：《关于音乐理论批评工作中的几个问题》，《人民音乐》，1956 年 9 月号，第 8—9 页。

⑤ 除了因吕骥领导的中国音协组织批判贺绿汀而遭到周扬和陈毅的严厉批评外，另外的重要背景则是“双百”方针的提出和全国音乐周期间毛泽东接见部分音乐工作者时就中国音乐的发展发表过一番极为深刻的谈话(《同音乐工作者的谈话》)。

方法和美学原则如何在音乐创作中合乎艺术规律地运用，以及这一方法和美学原则在音乐创作中存在的种种问题，并没有引起吕骥以及当时一些音乐家的深刻反思。

在强调社会主义现实主义作为文艺创作的普适性方法和美学原则的同时，人们往往忽略了对音乐语言的特殊性以及音乐艺术规律的深度思考。在中国曾经产生重要影响的克列姆辽夫的《音乐美学问题概论》一书认为，社会主义现实主义美学原则在音乐和其他艺术部门中没有原则上的区别：

> 音乐中的社会主义现实主义与其他艺术部门中的现实主义是没有原则上的区别的。一般的社会主义现实主义和音乐中的社会主义现实主义都要求反映生活的自觉发展、生活的有规律的向前运动。[①]

在一切均要"统一思想"的年代，不同艺术门类的美学特点往往会被消解在某种"颠扑不破"的"普遍原理"中，而在一切艺术问题均有可能成为政治问题的时代，任何理性的质疑就极易演变成一种政治上的历险。1957 年反"右"运动在文艺界的展开，不少大批判文章正是打着社会主义现实主义的大旗横扫一切。[②]因此，克列姆辽夫关于社会主义现实主义"普遍原理"的美学阐释，依然是中国音乐界认真学习的"教科书"。不过，随着 20 世纪 50 年代末中苏关系的交恶，"大跃进"时期"两结合"理论[③]与 1964—1966 年间"三化"理论[④]的大讨论及其在艺术创作中的"共享"，音乐领域关于社会主义现实主义的探讨逐渐式微和趋于暧昧。至于"社会主义现实主义""两结合"和"三化"这几种先后更迭的官方文艺理论之间的相通之处或继承关系，此处不再展开论述。

总之，新中国成立后音乐创作的历史表明，在新的无产阶级政权确立和这一政权亟须在文化艺术领域得到美学支持的现实要求下，特别是在建构社会主义音乐文化宏伟目标的时代追求中，社会主义现实主义的创作方法与美学原则对音乐创作的发展的确起到了音乐文化角色转换的积极推进作用。在尊重音乐艺术规律的前提下，中华人民共和国成立初期音乐创作的各个领域都诞生了不少广受群众欢迎的、体现社会主义现实主义美学特征的作品。但也不可否认，社会

① 【苏】克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，吴启元、廖承中译，音乐出版社，1959 年版，第 226 页。

② 前述汪立三等人因对冼星海交响乐创作提出批评，在 1957 年的反"右"运动中被打成"右派"。

③ 即毛泽东于 1958 年提出，后经周扬与郭沫若等人总结而成的"革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合"理论。

④ 即音乐舞蹈界关于"革命化""民族化""群众化"的大讨论。

主义现实主义作为一种必须遵循的创作方法和美学原则，对音乐创作的多样化发展产生了极大的制约作用，特别是它对音乐内容之革命性与人民性的规定、在音乐创作技法和音乐形式上表现出的关门主义思想、在音乐认识论上过于注重对现实生活的直接反映、在音乐功能论上强调和突出为政治服务的思想观念等，都对音乐创作的发展起到了不可忽视的消极影响。因此，不管是社会主义现实主义还是什么"主义"，当心灵的自由不能得到自由的音乐表现，音乐表现的手法被统一的禁律所束缚时，音乐创作要么成为音乐家对现实的妥协和献媚，要么成为音乐家内心与外界、音乐与外物的一种斗争。音乐作品的价值与命运实际上是与作曲家的音乐信念紧密联系在一起的。我们很难考察在社会主义现实主义创作准绳下，有多少中国音乐家在坚守自己内心自由的音乐理想而不为各种政策所控制，从而避免音乐创作成为某种意识形态和音乐的混杂物，但整体看来，远离这一创作原则的优秀音乐作品在中华人民共和国成立后很长一个历史时期的确是不多见的。

邓小平在1979年全国第四次文代会上的祝辞中曾经指出：

> 文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决。在这方面，不要横加干涉。①

邓小平的祝辞是对中华人民共和国成立30年间中国文艺发展之经验、教训的深刻总结，其最大的理论贡献在于废止了文艺为政治服务的口号，指出文艺创作的方法与美学原则应由文艺家在丰富的文艺创作中加以探索和完善。音乐创作也是如此。这一朴素的理论认识至今不失其重要的现实意义。

（原载《音乐研究》2012年第6期）

---

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社，1982年版，第188页。

民族音乐文化身份的塑造

——建国十七年的音乐民族化思潮

引　言

任何一个民族的音乐艺术大抵都有其特定而相对稳固的自身文化特征，不同民族间的音乐艺术进入文化交流与碰撞的语境中时，其自身文化特征显得尤为重要，这种自身文化特征是一个民族音乐文化身份的重要表征。在民间音乐中，民族特征不是一个引发争议抑或引起质疑的问题，而在职业化的专业音乐创作中，民族化却往往成为音乐发展中的重大问题乃至困扰音乐实践的焦点问题。音乐的"民族化"如同"民族"概念一样，包含着丰富的文化历史内涵，因此，有关音乐的民族化问题往往会越出音乐本身，从而与复杂的文化、政治内容发生着千丝万缕的联系。

对音乐民族化的过度强调与追求，往往发生在大的历史转型期和民族主义高扬的时代。从清末西学东渐至民国成立后中华民族艰难走向现代历程的半个多世纪，再到中华人民共和国成立之后的很长一个历史时期，中国音乐发展中的民族化思潮都是与历史转型和民族主义的崛起联系在一起的。

清末民初之际的学堂乐歌运动可以视为是音乐民族化意识的萌芽期。在中国音乐转型刚刚开始之际，如何使中国音乐具有西方音乐的某些特点是那一时期提倡"新音乐"的人们关心的主要问题，虽然有不少人已逐渐认识到"中乐"与"西乐"的二元存在，但在学习西方音乐还只是停留在 ABC 阶段的时候，"如何西化"以及与此相对抗的"拒斥西化"是最早出现的关于音乐发展的矛盾问题，少数以中国传统音乐编创的学堂乐歌大抵可以看作是对大量以西乐为本的乐歌加以

抵制的音乐民族化的自发努力。尽管如此，学堂乐歌时期“音乐民族化”还没有来得及形成一个较为突出的问题。民族化意识的出现及其自觉探索是在“五四”新文化运动时期伴随学习西方音乐文化的进一步深入而出现的。这一时期关于如何发展新音乐和改进国乐的讨论使音乐民族化的要求逐渐呈现出来。但是，“五四”时期众多新音乐家对欧洲民族乐派的借重并以此作为未来中国音乐蓝图的憧憬，实质上反映了他们要求学习借鉴西方音乐技术手段以创造不同于既往中国传统音乐（即萧友梅、黄自等人常说的“旧乐”）——“新音乐”的强烈愿望。尽管黄自等人将心目中的新音乐称为“民族化的新音乐”，但它与萧友梅、陈洪等人提出的“新国乐”一样，更多地强调了对西方音乐的学习，其中蕴含着走近西方音乐的热切愿望。这一时期在音乐创作民族化方面做出一定努力的还有流行歌曲创作的先驱人物黎锦晖。在高举平民主义音乐旗帜批判中国音乐教育“整个儿奴化了”的同时，他的儿童歌舞音乐与时代曲创作中常有民间曲调、民族音乐语言的运用。

如果说五四时期个别新音乐家对音乐民族化的尝试主要出于新音乐文化建设的某种需要的话，抗战的爆发则使音乐民族化的探讨和实践与民族主义的崛起紧密地联系在一起，这一点无需赘述。进入1940年代，随着毛泽东文艺思想在解放区的日渐推行，特别是他对文化艺术所提出的“民族的、科学的、大众的”要求以及为工农兵服务、为政治服务的指导方针，更由于中国共产党政权的不断巩固与壮大，音乐民族化成为音乐文化发展中的重要指导思想，民族化问题也因此打上了鲜明的政治烙印。事实上，无论是以小说《小二黑结婚》为代表的文学创作还是以歌剧《白毛女》为代表的音乐创作，解放区的文艺创作无不体现出以民族形式、民族风格配合塑造政治理想人物需要，以更好地为政治和工农兵服务的特点。

1949年新中国的成立，音乐民族化思潮随着一系列文艺政策的制定与执行，最终成为此后很长一个历史时期中国音乐发展的主流乃至权力话语。本文将选取中华人民共和国成立十七年这一历史阶段进行断代式审视，对这一时期音乐民族化思潮的发展与嬗变做出深入的考察与论述。

关于“化”的含义，毛泽东在论及民族化、科学化、大众化时曾经指出：“‘化’者，彻头彻尾彻里彻外之谓也”。[①] 毛泽东关于“化”的标准显然是非常绝对化的。从哲学上讲，一种事物彻头彻尾彻里彻外的变化已经是发生质变的结果。本文关于音乐民族化思潮的论述不采纳毛泽东当年的绝对化观点，而是泛指在音乐创作与表演中有关民族形式、民族风格等问题的探索与实践。这是需要说明的一点。

---

① 毛泽东：《反对党八股》，《毛泽东文选》第3卷，人民出版社，1966年版，第798页。

一、中华人民共和国成立初期音乐民族化的自觉探索

音乐民族化思潮在中华人民共和国成立初期的音乐创作、表演与音乐批评中都有着鲜明的反映，表现出强烈的民族化诉求。吕骥在第一次全国文代会上的发言中指出：必须接受民族音乐遗产，在音乐语言、表现方法、美学观点方面学习民族音乐遗产，“运用中国民间音乐作为主题用以表现今天的中国人民生活”。[①] 何士德在关于乐队音乐的建设中也强调，要打破西洋乐曲形式的限制，研究中国乐曲的处理方法，不能墨守西洋乐器编配手法，乐曲的创作要“中国化”，“要有民族气派”。[②] 1953 年，在第二次全国文代会期间召开的中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上，继承民族音乐遗产、创造新的民族音乐形式成为会议重要议题。吕骥在发言中指出：“发扬民族音乐的优秀传统被明确地列为协会的任务……新的音乐艺术必须建筑在这个坚实的基础之上。”[③]把音乐民族化列为音协的重要任务和音乐艺术必须建立在民族化基础之上的规定，实质上是将音乐民族化作为一个基本的音乐文化政策确立下来，音乐民族化思潮也因此逐渐发展为一种集体无意识，成为中华人民共和国成立以来音乐理论与实践的自觉行为。

（一）民族民间音乐的调查与研究

中华人民共和国成立后音乐民族化思潮的发展首先是与对民族音乐遗产的重视联系在一起的，这是我们在论述音乐民族化思潮时不能不提及的一个重要方面。中华人民共和国成立初期，延续延安时期深入调查、学习、研究民间音乐的传统，全国各地自上而下开展了对民族民间音乐的收集、记录、整理、研究工作。不仅音乐院校成立了专门的民间音乐研究机构，全国各地的一些文工团、地方音乐机构、文化部门的音乐工作组、群众艺术馆等都纷纷深入到民间，对汉族民间音乐以及大量的少数民族音乐展开了全国性的调查、普查工作。

---

① 吕骥：《解放区的音乐》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1950 年发行，第 222—223 页。

② 何士德：《论新的乐队音乐》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1950 年发行，第 523 页。

③ 吕骥：《为发展和提高人民的音乐文化而努力》，《人民音乐》，1953 年 12 月号，第 8 页。

在民族民间音乐的调查与整理方面做出突出贡献的是以杨荫浏为代表的中央音乐学院研究部民族音乐组(1953年改为民族音乐研究所)的音乐家们。20世纪50年代初,他们对北京智化寺京音乐、西安古乐的深入调查以及对山西河曲民歌和湖南音乐的大普查,成为中华人民共和国成立初期民族民间音乐调查研究中最为值得关注的"田野作业"。与此同时,对各少数民族音乐的调查也在紧锣密鼓地进行当中。引人注目的有对苗族、侗族、藏族以及新疆地区民间音乐的深入调查,涉及民歌、民族器乐、歌舞音乐等多种音乐门类,不少民间音乐因此得以及时的整理出版。由杨荫浏、曹安和录音、整理的阿炳的二胡独奏《二泉映月》也正是通过民族民间音乐的调查而走出民间,逐渐成为享誉海内外的中国民族音乐的瑰宝。此外,在一些全国性的文艺汇演中,通过对一些民间音乐家进行采访、演奏录音的方式,也收集到了大量的民间音乐,比如1952年的"全国戏剧观摩大会"、1953年的"全国第一届民间音乐舞蹈会演"、1957年的"全国第二届民间音乐舞蹈会演",等等。[①]

对民族民间音乐的调查与研究,其意义不仅仅在于博物馆式的保护与收藏,更在于使民间音乐作为音乐创作的民族因素而赋予其新的艺术生命,从而在音乐民族化的大语境中实现其新的文化价值。杨荫浏对此做出过这样的总结:

> 把感性认识(体验生活、采集民间音乐)提高到理性认识(进行科学研究),然后再精选出优良的民歌或乐曲加以改编,再交还给群众(演出)。通过这些工作,不仅培养了民间音乐的研究专家,同时也培养了善于改编民歌的作曲家。[②]

因此,不管是以"国家在场"的名义还是音乐家自觉的个体行为,这一时期对民族民间音乐的长时间、大范围的调查与整理,无疑为中华人民共和国成立以来音乐创作和表演中的民族化的追求与探索竖起了一个厚重的音乐文化背景,成为音乐民族化语境中不可忽视的一个方面。参加过民间音乐调查的作曲家金湘曾说过,记录学习民歌"对于我后来的旋律创作很有益"。[③] 作曲家金砂也感叹道:

> 最可贵的是搜集、调查、整理、研究直至改编都要一套经验和方法,这对

---

① 有关中华人民共和国成立初期对民族民间音乐的调查与研究请参阅萧梅:《中国大陆1900—1966:民族音乐学实地考察——编年与个案》第五、六、七章相关内容,上海音乐学院出版社,2007年版。

② 萧梅:《中国大陆1900—1966:民族音乐学实地考察——编年与个案》,上海音乐学院出版社,2007年版,第199页。

③ 同上,第193页。

音乐界的贡献是大的，太好了，使不懂得如何学习民间的人有了信心及努力的目标。[①]

毫无疑问，正是由于官方和音乐家个体对民族音乐遗产的普遍重视，为这一时期民族风格的音乐创作铺垫了扎实的传统的土壤。

(二) 民族风格的音乐创作

音乐民族化思潮最直观的反映是在音乐创作领域。综观中华人民共和国成立初期的音乐创作，无论是声乐体裁还是器乐体裁，绝大多数优秀作品都较为鲜明地表现出对民族化的探索与追求。

声乐体裁是中华人民共和国成立初期音乐创作最突出的成就，尽管大量作品在内容上难免带有配合政治形势需要的特点，但在音乐形式上大都努力体现出一定的民族风格。比如歌曲《草原上升起不落的太阳》(美丽其格词曲)、《牧马之歌》(石夫词曲)、《真是乐死人》(林中词，生茂曲)、《远方的客人请你留下来》(范禹词，麦丁编曲)、《敖包相会》(海默词，通福编曲)、《桂花开放幸福来》(崔永昌词，罗宗贤编曲)、《我骑着马儿过草原》(马寒冰词，李巨川曲)、《我的祖国》(乔羽词，刘炽曲)；合唱《三十里铺》(王方亮据陕北民歌改编)、《牧歌》(瞿希贤据东蒙民歌改编)、《你送我一支玫瑰花》(葛顺中据新疆民歌改编)、《英雄们战胜了大渡河》(魏风词，罗宗贤、时乐濛曲，取材于四川民歌)、《红军根据地大合唱》(金帆词，瞿希贤曲)、《祖国颂》(王正中、倪瑞林词，刘施任曲)，等等。以民间音乐特别是民间歌曲作为母本或素材加以改编与创作，成为这一时期歌曲创作民族化的主要手法。

在继承《白毛女》创作经验的基础上，中华人民共和国成立初期的歌剧创作也获得了较大的发展，比较有代表性的有《王贵与李香香》(于村编剧，梁寒光作曲)、《小二黑结婚》(田川、杨兰春编剧，马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲)、《刘胡兰》(于村、海啸、卢肃等编剧，陈紫、茅沅、葛光锐作曲)、《草原之歌》(任萍编剧，罗宗贤、卓明理、金正平作曲)、《红霞》(石汉编剧，张锐作曲)等。这些作品一方面尽可能削弱《白毛女》中"话剧＋唱"的歌剧思维，一方面进一步学习借鉴西方歌剧创作的经验，同时力求突出民族风格，注重吸收民间音乐特别是戏曲音乐及其发展手法的运用。

---

① 萧梅：《中国大陆 1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》，上海音乐学院出版社，2007 年版，第 194 页。

这一时期各种体裁形式的器乐创作也在不同程度上表现出民族化的鲜明特点，比较突出的有管弦乐《瑶族舞曲》（刘铁山、茅沅）、《山林之歌》（马思聪）、《春节组曲》（李焕之）、《马车》（葛炎）、《康藏组曲》（陆华柏）、《黄鹤的故事》（施咏康）、《嘎达梅林》（辛沪光）；钢琴曲《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》（丁善德）、《乡土节令诗》（江文也）、《蓝花花》（汪立三）、《庙会》组曲（蒋祖馨），《翻身的日子》（朱践耳），等等。以标题性为主，以民族音调或民间音乐主题为素材，在旋法、节奏、和声、配器等不同方面表现或探索民族音乐特点，是这一时期很多器乐作品的共性。

特别需要提及的是，民族乐队和民族器乐创作在中华人民共和国成立初期获得了前所未有的发展，成为音乐民族化思潮中一个极为重要的方面。从 1952 年起，北京、上海及全国各大城市成立了大量的民族乐队或民族乐团，这些民族乐队的编制大都力求突出民族乐器的主体地位，有限度地引进了贝斯等西方低音乐器作为补充，逐渐确立了以拉弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器和打击乐器四个乐器组为主的乐队编制，形成了高、中、低的声部组合，不少乐器还进行了改革、改良以增强其表现性能。其中，中央广播民族乐团和济南军区前卫歌舞团民族乐队在新型民族乐队的探索方面做出了突出的贡献，后者在 20 世纪 60 年代初成为我国民族管弦乐队的样板。1962 年 2 月，全国民族乐队会议结束后在济南召开的全军性的乐队工作会议上，前卫歌舞团民族乐队成为全军学习的榜样。这些民族乐队立足于民族民间音乐的基础，重视向戏曲、民歌等民间音乐学习，积极探索民族乐器的改革与演奏技巧的丰富，同时创作和改编了一大批在全国具有重要影响的民族器乐作品，如《春江花月夜》（秦鹏章、罗忠镕改编）、《月儿高》（彭修文改编）、《苗族见太阳》（朴东生编曲）等，并迅速带动了 20 世纪 50、60 年代我国民族器乐艺术的繁荣和发展。

（三）音乐创作中民族风格问题的批评与争鸣

中华人民共和国成立初期，关于音乐创作的民族化问题还没有来得及做出理论上的深入探讨，但在音乐批评中可以看出人们对音乐创作的民族风格的重视。值得一提的是对歌曲《远航归来》和钢琴曲《序曲》的批评与争鸣。

歌曲《远航归来》是由水兵赵莱静作词、梁浩明作曲的一首表现战士爱国情怀的歌曲。歌曲发表并逐渐传唱后，《人民音乐》陆续收到一些读者来信，有批评也有赞美。《人民音乐》从 1956 年 1 月号起，陆续发表了一些读者来信，6 月号集中发表了 4 篇针对这首歌曲的讨论文章，后又有读者致信《人民音乐》编辑部，希望在《人民音乐》上充分展开对这首作品的争鸣。于是，《人民音乐》9 月号、10

月号又继续发表了几篇关于这首歌曲的评论文章。不少音乐爱好者参与了这次讨论与争鸣，可见这首歌曲在当时是比较引起关注的一首作品。讨论与争鸣的焦点在于音乐的民族风格问题。从当时发表的一些文章来看，主要观点不外乎以下两种：

一种观点认为，《远航归来》没有民族风格，"有些外国味"，是对苏联歌曲的模仿，没有创造性；[①]其重要缺点在于缺乏民族风格：

> 《远航归来》……在音乐方面却存在着一个很大的缺点——没有中国的民族风格。有些人听到这支歌的演唱都觉得它是一支苏联歌曲。……在我们所创作的每一首歌曲中，不只是要求歌词的内容是描写中国人民生活的，而且要求它在音乐上也具有浓厚的中国的民族特色，这样才能更亲切更真实地反映本国人民的生活。[②]

在中国人民大唱苏联歌曲的1950年代，一首歌曲创作中表现出苏联音乐的影响并不是一件非常奇怪的事情，但在音乐民族化思潮中，这种外来音乐的影响却引起了一些民族风格论者的诟病。一首歌曲在音乐上是否必须具有浓厚的民族特色才能更真切地反映本国人民的生活，这本身是一个值得讨论的话题。有的读者对这首歌曲的批评则近乎全盘否定，认为歌曲的歌词与旋律都存在模仿问题，歌曲所表达的情感很软弱，是不真实的：

> 我们的舰队在我们的领海上巡逻，根本就没有离开祖国。我们远航的范围并没有超过我们的领海，怎么谈得上"祖国的炊烟招手唤儿郎"呢？可见这种感情是虚假的。……再配上缺乏民族风格的曲调，这首《远航归来》的歌引起许多人的指责和批评就不值得奇怪了。[③]

批评者对歌曲曲调风格不满的指摘中，在对歌词的理解上夹杂着自然主义和机械反映论的认识，从而对这首歌曲做出了否定性的评价。

另一种观点认为，《远航归来》是一首很好的抒情歌曲，对外来音乐的借鉴丰富了中国音乐的民族风格。有人指出，如果因为歌曲使用了西洋调式和多次出现fa、si等音就认为歌曲失去了中国味道，这实际上是狭隘地理解了音乐的民族风格：

---

① 石雨：《我对"远航归来"一歌的意见》，《人民音乐》，1956年1月号，第48页。
② 广源：《也谈远航归来的风格》，《人民音乐》，1956年6月号，第9页。
③ 毛西旁：《我对〈远航归来〉歌词的看法》，《人民音乐》，1956年6月号，第10页。

这种看法是把民族风格给带上枷锁……如果将这乐句改为五声音阶的才算是具有民族风格的曲调，这样势必要把我们的曲调创作陷于贫乏的绝壁中去，使我们的音乐文化不能发展了。[①]

也有文章针对这首歌曲的批评提出反批评：

民族风格也是发展的……我们自己的民歌、戏曲、说唱音乐也是不断地吸取了外来因素，才逐渐形成今天的样子……从《远航归来》的曲调上可以看出作者是受了俄罗斯歌曲的影响。但这位作者能够吸取外来因素，而发展了民族风格，表达了他的写作意图，并鼓舞了群众，使群众更热爱自己的祖国，这有什么不好呢？[②]

面对愈益广泛的争鸣，《人民音乐》编辑部提出应把这场讨论引向深入，"把问题更广泛地和目前创作实践联系起来，而不要局限于《远航归来》这一首作品"。[③] 这场近乎一年的讨论虽然没有引起众多音乐家的参与而是更多地带有群众性，但它却从群众音乐生活这样一个鲜活的角度反映了音乐创作中民族风格的重要性。从当时发表的多数文章来看，强调歌曲创作必须具有鲜明的民族风格已是一种共识，不合乎这种要求的作品往往会遭到批评。就在对《远航归来》进行讨论的同时，电影《怒海轻骑》的音乐也被认为"音乐语言混杂""很像异国情调"和"缺乏民族风格"而遭到批评。[④]

器乐创作，特别是西洋乐器的音乐创作如何表现出民族风格，较之歌曲创作更显示其一定的难度和特殊意义。在《远航归来》引起热烈讨论的同时，朱工一的钢琴曲《序曲》也因"脱离民族传统""缺乏民族风格"而引发批评。

批评者认为，这部作品"有着严重的缺点"，是"脱离现实生活基础"的"形式的东西"。[⑤] 缺乏民族风格是否必然就是脱离现实生活基础的形式主义，这种批评本身值得商榷，但在音乐民族化思潮的影响下，脱离民族音乐传统通常就被与脱离现实生活联系起来，其结论则往往就是音乐创作脱离了广大的群众基础。《序曲》也因此被认为不能算作是创作上的革新：

---

① 高鲁生：《关于曲调创作的民族风格问题——从歌曲〈远航归来〉谈起》，《人民音乐》，1956 年 6 月号，第 11 页。

② 李岚峰：《关于歌曲〈远航归来〉的讨论》，《人民音乐》，1956 年 3 月号，第 43 页。

③ 李岚峰：《关于歌曲"远航归来"的讨论》，《人民音乐》，1956 年 3 月号，第 42 页。

④ 徐徐：《从影片〈怒海轻骑〉的音乐谈起》，《人民音乐》，1956 年 7 月号，第 12—13 页。

⑤ 晓风：《评朱工一的〈序曲〉》，《人民音乐》，1956 年 1 月号，第 7 页。

之所以采用了这种不是民族传统的但能代表他自己的音乐构思的形式（切分音、四度和声等等），正是表现了作曲者个人生活与思想的狭窄，审美观的局限，同时也反映了作曲者个人内心精神世界与客观现实的矛盾、冲突，对生活缺乏信心，这种个人的忧郁、不安，就为一般群众所不能理解……由于作者所用这种形式根本上（着重号原文所加——引者）脱离了我们民族音乐传统与古典音乐传统，因而他不能算是“革新”。①

与上述批评相反，也有评论文章通过扎实的技术分析，对这首作品做出了充分的肯定，认为这是一首“创造性尝试”的作品，对于被批评为“神经病似的声音结合”的大量四度叠置和弦，反批评者认为这恰恰是作曲家对和声民族风格的探索：

这首序曲是一个创造性的尝试（因为他全曲都十分自由地运用四度堆砌和弦系统）。他告诉人们四度堆砌和弦是可以作为处理中国作品的方式之一的。②

其实，所谓缺乏民族风格还不是这首作品被冠以“形式主义”的唯一原因，其中还存在着长期以来对现实主义做庸俗化理解、对无标题音乐加以简单化否定的音乐批评观念。正如后来有论者所言，《序曲》是“一个标准的‘纯音乐’的作品。这样，所用的技法（尤其是那些探索性的）就无从去用‘现实主义’的精神去解释，就成了‘形式主义’”。③

由歌曲《远航归来》和钢琴曲《序曲》所引发的民族风格问题的批评，非常突出地反映了长期以来音乐创作中的中西音乐关系以及技术与表现等美学问题的纠结，同时也鲜明地体现了音乐民族化思潮在中华人民共和国成立初期的重要影响。

二、50年代前后的“土”“洋”唱法之争

中华人民共和国成立初期的音乐创作虽然已经开始了自觉的民族化的探索

① 方暨申：《也评朱工一的〈序曲〉》，《人民音乐》，1956年10月号，第11页。
② 张允仁：《也谈朱工一的〈序曲〉》，《人民音乐》，1956年4月号，第13页。
③ 周晋民：《从政治思想到创作方向：十七年音乐批评的历史回顾》，刘靖之：《新音乐史论集·回顾与反思》，香港大学亚洲研究中心，1992年版，第235页。

与实践，但在理论建构与音乐批评方面还没有来得及进行深入的思考。最能反映音乐民族化思潮的理论争鸣活动不是在音乐创作批评领域，而是在音乐生活中最具影响力的歌唱领域，即音乐界众所周知的“土”“洋”唱法的论争。这场论争从20世纪40年代末开始兴起，一直持续到60年代初，不仅对声乐领域，而且对音乐思想和整个音乐实践领域都产生了重要的影响。

追本溯源，关于唱法中“土嗓子”与“洋嗓子”的矛盾论争，早在20世纪30年代末的延安即已开始，在40年代后期矛盾逐渐突出，并最终引发了1949年底全国音协与中央音乐学院联合发起一场全国性的唱法大讨论。此后的五六十年代，仅大规模的唱法讨论活动就有多次，比如1950年由文化部和中国音协、中央音乐学院率先召集的几次较大规模的唱法问题讨论；1953—1955年间由吕骥针对全国民间音乐、舞蹈会演发表相关分析文章[①]引发的有关戏曲小生唱法问题的讨论；1953年9月23日至10月6日第二次全国文学艺术工作者代表大会期间中国音协召开的有关声乐问题的讨论会；1955年4月中央音乐学院举办的由全国各音乐院校、音乐团体参加的学习苏联声乐艺术先进经验的声乐学术讨论会；1956年第一届全国音乐周期间声乐问题的专题讨论；1957年1月中国音协辽宁分会筹委会召开的声乐座谈会；1957年2月文化部在京召开的全国声乐教学会议；1958年中国音协在京会员“声乐小组”的讨论活动；1962年12月11—25日中国音协举办的独唱独奏音乐座谈会；等等。在这场持续二三十年之久的“土”“洋”之争中，很重要的一个核心问题就是声乐艺术的民族化问题。围绕声乐艺术的民族化问题，有关中西唱法的科学性问题、如何继承中外声乐文化遗产问题、声乐艺术的民族形式与民族风格问题、创建中国的声乐学派等问题都在讨论与争鸣中得到热烈的讨论。

特别需要指出的是，这场旷日持久的“土”“洋”之争，并非仅仅是一场唱法理论和声乐观念的辩论，而是具有鲜明的实践特点。在中西唱法论争高潮迭起的1950年代，声乐工作者一方面向一些有影响的民间艺人学习民歌、戏曲、说唱艺术，音乐院校里的声乐教学也纳入了向民间唱法学习的内容；另一方面则在继续向西洋传统美声唱法学习的同时，特别向苏联学习俄罗斯学派的美声唱法。正是由于“土”“洋”之争的实践性特点，因此它从根本上推动了中华人民共和国成立后声乐艺术的发展，同时直接影响了高等音乐院校声乐专业设置和教育体制的改变。1956年，东北音专设立了民间演唱专业。1957年全国声乐教学会议

---

① 吕骥：《学习和继承民间音乐优秀传统——对民间音乐演唱与民族器乐中的一些问题的理解》，《人民日报》，1953年8月17日第三版。

后，为贯彻会议精神，上海音乐学院于当年9月份开始试办民间演唱专业，1958年下学期，大学部声乐系及附中都正式成立了民间演唱专业。民间演唱专业在音乐院校的开办，标志着“土嗓子”开始进入体制教育，声乐民族化的探索开始逐步深入。1961年，文化部在教育工作方案中将50年代部分音乐院校中设置的“民间演唱专业”正式改为“民族声乐专业”，并制订了初步的教学方案。专业名称改动的几字之差，显示了中国民族声乐艺术及其唱法进一步由民间走向学院、由个性趋向共性的未来之路，同时也宣告了“土嗓子”从此在我国高等音乐教育中占有了一席之地。[①]

总之，回顾中华人民共和国成立17年音乐民族化思潮的发展，声乐艺术领域里这场马拉松式的“‘土’‘洋’之争”是我们不能忽略的一个重要方面。

三、全国音乐周期间的民族风格大讨论

为了检阅中华人民共和国成立以来音乐创作的发展与成就，文化部决定于1956年举办第一届全国音乐周，并于1956年2月21日联合中国音协向全国各省市、自治区、直辖市文化局与音协发出了筹备音乐周的通知。1956年8月1日，第一届全国音乐周在北京盛大举行。全国各地34个单位包括18个兄弟民族代表共计4500余人参加了此次盛会。从8月1日至24日，共计演出了91场、1 066个音乐节目。音乐周的举办是在“双百”方针的鼓舞下进行的，因此，音乐周期间会演的节目包括了我国各民族优秀的古典音乐以及“五四”以来萧友梅、赵元任、黎锦晖、黄自等新音乐家和新中国成立后创作的各种题材、形式的具有民族风格的音乐作品，被誉为“百花齐放”。从参演作品名单与相关评论可以看出，不同程度地追求音乐的民族化，几乎是所有作品的共有特征。如吕骥在音乐周闭幕式上的发言所称：

> 无论是作曲家（也包括词作家）还是表演家（也包括指挥家）同样是怀着巨大的热情在研究民族音乐和民间音乐，大家都愿意把继承与发展民族音乐传统作为自己最大的责任，这的确是我们最光荣的任务。[②]

---

① 有关“‘土’‘洋’之争”的详细情况，请参见拙作《“土嗓子”与“洋嗓子”的对唱——20世纪中叶的唱法论争》一文（《黄钟》，2010年第3期，第78—95页），本文从略。

② 吕骥：《为进一步创造多彩的人民音乐而努力！》，《人民音乐》，1956年9月号，第5页。

这一时期的音乐批评也力图体现“百家争鸣”精神，几乎每一期《第一届全国音乐周会刊》上都有关于音乐周期间演出新作品的评论、争鸣文章。1956年8月份开始，一场关于音乐的民族风格的大讨论也广泛地开展起来。

（一）关于民族音乐风格的理论争鸣

音乐创作需要表现出一定的甚至非常鲜明的民族风格，是这一时期大多数音乐家的共同愿望；音乐民族风格的体现主要在于音乐语言与音乐形式的构成，也是一个基本的共识。但在如何处理继承、借鉴中外音乐遗产，如何创造和发展民族风格问题上，却出现了截然不同的两种观点。一种观点认为，音乐舞蹈艺术创作中“应该本着中外并存，民族为主的原则”，反对“中西混杂”“不中不西”；[①]另一种观点则认为，音乐创作中可以大胆借鉴外来音乐语言与形式，“移花接木，另有新趣”。[②] 代表这两种观点的文章发表后随即引起了一场关于音乐的民族风格的广泛争鸣。

主张“中外并存”者认为，“中西混杂”“移花接木”的观点强调了艺术的世界性，否定了艺术的民族性，其根本是轻视民族艺术的传统，甚至是想“以西代中，以西洋之刀，解中国之体”，“削弱或消灭民族的音乐文化”，“效果实在是糟透了”。“中外并存”论者强调指出，“必须保持民族音乐语言的纯洁性……才能丰富世界音乐艺术的宝库。”[③]由于这一时期戏曲改革等领域所出现的一些违反艺术规律的现象，“中外并存”论者特别指出了“移花接木”论的危害性：

> 例如，对于楚剧，不问它的规律和特点，抹煞它的传统节目，否定它原来的唱腔曲调和表演方法，废除打击乐器，另作一套乐曲，强要把它改为“新歌剧”。对于有些民歌，不是寻求它原来的曲调，细致地进行整理加工，而是机械地套用西洋音乐的旋律加以“改编”。对于有些中国传统的歌舞节目，砍去许多优美的动作，加上西洋的芭蕾舞，而且只准舞而不歌，以致面目全非。[④]

主张“移花接木”者则坚持认为：

---

① 陈沂：《音乐舞蹈创作的民族形式问题》，《人民日报》，1956年7月14日第七版。

② 李凌：《音乐的民族风格杂谈》，《人民日报》，1956年8月2日第七版。

③ 庄映：《驳〈音乐的民族风格杂谈〉》，《光明日报》，1956年9月12日第二版。

④ 志修：《百花齐放还是移花接木》，《人民日报》，1956年8月22日第七版。

> 民族艺术必须在自己的土壤上，吸取外域的营养，才能得到更大的发展。大胆地吸取外来的东西，经过消化、溶合出现的新形式，决不会妨害原有的民族艺术；相反地，只会促进民族艺术的繁荣。在吸取的过程中，一时的“混杂”是难免的。既是难免的，便是在发展的过程中可以允许的。理论的力量和任务，应当是循循善诱，而不是坚决反对。[①]

上述两种不同的民族化观念和民族音乐发展观，主要分歧在于如何面对传统与现代，如何发展新的民族音乐。作曲家黄源洛在对中西乐制进行比较并指出传统音乐创作缺乏和声思维、民族乐器整体表现力不强等问题之后，就音乐的民族形式问题提出了富有建设性的意见，他认为：

> 为保存民间及古代遗产，则原来的东西越真越好，而且要继续发掘尚未发掘出来的宝藏。但若拿艺术表现今天，则必须以发展的眼光对待，有缺点就必须弥补，弥补缺点不等于标新立异，或向西洋音乐投降。[②]

鉴于音乐的民族形式与民族风格的讨论引起了音乐界的广泛关注，1956 年 8 月 22 日，中国人民解放军总政治部文化部专门邀请在京参加全国第一届音乐周的观摩代表六十余人召开了一次座谈会。座谈会就“不中不西”“中西混杂”、“移花接木”以及“中西并存”等观点展开了深入的面对面的讨论。多数与会代表认为，音乐艺术的发展应该学习借鉴外来音乐形式，不能排斥对外来音乐语言及其形式的接受，但不能机械地加以混合而丧失民族风格，新的民族风格的创造应该建立在深入学习和继承中外音乐形式的基础上。[③]

音乐周期间围绕音乐民族风格的大讨论，是与几十年来新音乐创作的发展联系在一起的。就中华人民共和国成立初期的音乐创作而言，音乐民族化的探索较 1920—1940 年代有了长足的发展和进步。1930 年代初欧漫郎曾提出“全盘西化”观点，并认为这不过是一个暂时的过渡阶段；音乐周期间民族风格讨论中的“中西混杂”论也认为这不过是一个过渡阶段。这两个不同的“过渡阶段”论实质上表明了近半个世纪以来新音乐创作中民族化意识的不断加强。从 1920—1940 年代对民族形式的关注，到 1950 年代对民族风格的探讨，亦可看出音乐民族化思潮的进一步发展。但是，讨论本身也表明，如何能够更好地将中西

---

① 程云：《读〈音乐舞蹈创作的民族形式问题〉》，《人民日报》，1956 年 8 月 18 日第七版。
② 黄源洛：《音乐创作上的民族形式问题》，《解放军文艺》，1956 年 10 月号，第 77 页。
③ 参见《音乐问题座谈会记录》，《解放军文艺》，1956 年 10 月号。

音乐因素完美地结合在一起而又不失其民族风格的体现，依然是一个令许多音乐家困惑的问题。

（二）毛泽东同音乐工作者的谈话

毛泽东在音乐周闭幕之际接见了部分音乐工作者，并向广大音乐工作者就音乐的中西关系、古今关系等问题发表了生动而不失深刻的论说：

> 艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格……我们当然提倡民族音乐。作为中国人，不提倡中国的民族音乐是不行的。但是军乐队总不能用唢呐、胡琴，这等于我们穿军装，还是穿现在这种样式的，总不能把那种胸前背后写着"勇"字的褂子穿起。民族化也不能那样化……地球上有二十七亿人，如果唱一种曲子是不行的……音乐的基本原理各国是一样的，但运用起来不同，表现形式应该是各种各样的……[①]

一向关注文艺问题的毛泽东一定是看到了报刊上有关"不中不西"等音乐民族风格问题的讨论，因此他在谈话中还特别指出了中西融会的必要性：

> 不中不西的东西也可以搞一点，只要有人欢迎；
> 非驴非马也可以。骡子就是非驴非马。[②]

毛泽东的"非驴非马"论对于当时针对"不中不西"论的批评无疑是一种声援，此后有关音乐民族风格讨论中的"中西关系"问题基本不再引起热议。[③] 不过，音乐周结束后仍有一些文章对李凌、程云的"移花接木"论提出批评，强调尊重和学习民族音乐传统的重要性。[④]

---

① 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社，1982年版，第15—21页。

② 同上，第17、23页。

③ "文革"后贺绿汀在回忆毛泽东同音乐工作者的这次谈话时认为，从毛泽东的谈话中可以感受到，音乐周期间文化部召集音乐家多次讨论音乐的民族形式问题的座谈会记录，毛泽东是看过的，因此他与音乐工作者的谈话很重要的一个话题就是关于民族形式问题。参见贺绿汀：《纪念毛主席对音乐工作者的谈话》，《红旗》，1979年第10期，第68页。

④ 陈其通：《为民族音乐争个地位——评李凌、程云二位同志对民族音乐的见解》、谌亚选《评李凌、程云同志有关音乐民族风格的观点》、天谷《是发展，还是消灭？》（以上均载《解放军文艺》，1956年10月号）以及石磊《对音乐民族风格的理解》（《人民音乐》，1956年9月号）、李焕之《音乐民族化的理论与实践》（《人民音乐》，1956年11月号）等文。

(三) 中国音协第二次理事(扩大)会议

音乐周闭幕后,中国音协于 1956 年 8 月 29 日至 9 月 1 日在京召开了第二次理事(扩大)会。会议一方面贯彻了是年 3 月份召开的音协党组扩大会议精神,对 1955 年因批判贺绿汀所暴露出的音协工作及当前音乐批评中存在的问题做出了进一步的反思;[①]同时也围绕刚刚闭幕的音乐周讨论了音乐创作特别是音乐的民族化问题,吕骥、马思聪、贺绿汀、李焕之等作了重点发言。

在音乐的民族风格问题上,中国音协主要领导者的认识也是有所不同。吕骥的观点基本延续了他的一贯认识,即在民族音乐的基础上创造新音乐。他在发言中对音乐周演出作品中所表现出的民族风格再次做出了充分的肯定,并进一步强调立足民族音乐传统的重要性:

> 必须在民族音乐遗产的基础上创造出具有我国音乐特征的新的民族风格的音乐……这次音乐周中演出的创作,显示了我们作曲家都在追求一个目的,即在民族音乐的基础上创造社会主义时代的新音乐。[②]

与吕骥的要求相一致,李焕之也认为,学习民族民间音乐不仅是积蓄而已,更应扎根于民间音乐,使自己成为一个真诚热爱民族音乐、精通民族音乐的音乐家。[③]

马思聪与贺绿汀等作曲家则更多地强调了在学习继承中外音乐遗产的基础上创造新的民族形式与民族风格的重要性。马思聪在发言中对音乐周期间一些青年作曲家的作品给予了热情的肯定,指出"在创作风格上,青年作曲家的作品大都带着浓厚的民族色彩"。[④] 他同时指出,学习和接受民族传统是必需的,但同时也要反对保守主义地学习古人,应该具有更为宽广的视野和胸怀。他说:

> 青年人所要拥抱的是整个世界而不是像一些人所想的只是五声音阶、民族乐器或土嗓子,也不仅是洋乐器或洋嗓子、TTVV 之和弦等等。[⑤]

贺绿汀的发言则紧紧围绕民族音乐问题做出了深入的论述。他认为,从历

---

① 针对贺绿汀的批判活动及 1956 年 3 月份召开的音协党组扩大会议,可参阅居其宏著《新中国音乐史》(湖南美术出版社,2002 年版)相关章节及"附录"。

② 吕骥:《关于音乐理论批评工作中的几个问题》,《人民音乐》,1956 年 9 月号,第 6—9 页。

③ 李焕之:《音乐民族化的理论与实践》,《人民音乐》,1956 年 11 月号,第 2—5 页。

④ 马思聪:《谈青年的创作问题》,《人民音乐》,1956 年 9 月号,第 14 页。

⑤ 马思聪:《谈青年的创作问题》,《人民音乐》,1956 年 9 月号,第 15 页。

史上看,我国的民族音乐传统都是不同民族民间音乐相互交流相互影响下的产物,从来没有纯粹的民族音乐传统。古代是这样,近代也是这样。因此,民族音乐是交流产生的,没有交流就没有民族音乐。也正因此,就必须抛掉狭隘的民族主义自尊心,学习西洋音乐的科学技术,在这样的基础上创造和发展中国现代民族音乐。他特别指出,音乐的形式可分为外形式和内形式两个方面,乐器、演奏法、演唱法等属于外在形式,构成音乐的各种技术因素是内在形式,决定音乐民族风格的是内形式而非外形式。音乐的形式具有可变性和稳定性,二者是辩证统一的。因此,贺绿汀明确指出:

> 为了表现新的内容,就必然追求适合于表现这种新内容的新形式;同时,受着外国音乐文化的影响,也会不断吸取外来的形式用以丰富旧有的形式。①

贺绿汀的观点基本上代表了这一时期有关音乐民族化讨论的主要认识,那就是提倡民族风格但不排斥对外来音乐的学习与借鉴,音乐民族化并不等于固守传统乃至故步自封,音乐的民族风格是随着时代不断发展的。其实,不管是前述"移花接木"论,还是"中西混杂"说,基本上都表达了这样一种观念。

音乐周结束后,《人民日报》发表社论对音乐周的成功与成绩做出了肯定,社论同时指出:

> 从音乐周的演出节目和表演中,也可以看出不少缺点和问题。其中最重要的是:我国音乐工作的方针还不够明确,存在着轻视民族传统和民族遗产的现象……中国的音乐必须有自己的民族形式和民族风格。②

党报对民族形式和民族风格的强调,是一种别样的权力话语,它使音乐家们必须清醒地认识到,音乐的民族化问题不仅仅是一个艺术问题。不过,总体而言,由于"双百"方针的提出和贯彻,这一时期关于音乐民族风格的争鸣没有走向政治化,即便是在音乐周筹备期间围绕民族风格问题而对《远航归来》和《序曲》等个别音乐作品的批评,也较好地贯彻了"百家争鸣"的精神,这是 1956 年关于音乐民族风格大讨论的值得肯定之处。

---

① 贺绿汀:《民族音乐问题》,《人民音乐》,1956 年 9 月号,第 27 页。

② 《人民日报》社论《发扬民族传统繁荣音乐艺术》,《人民音乐》,1956 年第 9 期转载,第 2 页。

四、“大跃进”中的音乐民族化

“大跃进”是一个违反社会发展规律、凭国家最高领导人主观意志进行社会主义建设的特殊历史时期(1958—1961),国家建设及人民生活因此受到严重的伤害。这一时期音乐文化的发展完全是在大跃进的政治、经济思潮裹挟下进行,音乐民族化思潮的发展亦不例外。在“总路线”“拔白旗”“反右倾”等政治运动和音乐必须为工农兵服务思想的影响下,音乐民族化思潮开始无奈地走向政治化。

(一)突出民族化的音乐创作

按照“多快好省地建设社会主义”总路线的要求,在大放“卫星”的形势下,音乐民族化也难免赶着“多快好省”的马车前进。这一时期的音乐作品大都比较突出民族化特点,但所谓民族“化”还是最鲜明地体现在那些外来音乐体裁、形式的音乐创作中。其中值得一提的是管弦乐创作。

这一阶段的管弦乐创作,无论在标题、题材内容还是音乐语言与形式方面,都在努力体现出民族化的特点。比较突出的是作品中对民族乐器的大量使用,比如《陕北组曲》中对板胡、锣鼓的运用;《欢庆胜利》中唢呐作为主奏乐器的使用;《青年钢琴协奏曲》中协奏乐队的完全民族化;等等。此外,民间音调作为创作素材加以引用和发展,也是民族化的一个非常重要的标志。比如罗忠镕《第一交响曲》中对《走西口》《东方红》等民歌音调的借用;《长征交响曲》中对长征时期红军歌曲和各地民歌音调的引用等。丁善德关于创作《长征交响曲》的体会是这一时期音乐家创作体验中比较有代表性的。他说:

> 为了使作品能民族化,能通俗易懂,我采用了具有我国传统民族器乐曲特点的有标题、有情节的描绘性手法。根据《长征》中的几个主要内容分成五个乐章来概括长征的全貌;运用当年红军的歌曲和各地民歌音调作为素材,塑造各种音乐形象和斗争场面,表达了红军在长征中的英勇气概和崇高的革命精神。这样就有意识地摆脱了一般交响乐规格的束缚,尽力注意了作品的民族化。[1]

---

① 丁善德:《对音乐创作民族化问题的探索》,《文汇报》,1964年3月6日第四版。

“大跃进”时期被誉为“具有最强烈的民族风格的作品之一”[1]的是何占豪和陈钢创作的小提琴协奏曲《梁祝》，这也是至今依然广受欢迎的一部优秀的管弦乐作品。作品从题材、音乐素材、音乐的发展手法、表现技巧等各个方面都体现出鲜明的民族化特点。特别是贯穿全曲的越剧唱腔素材、中国传统音乐中常用的音腔特点以及抗婚和哭灵、投坟段落中对京剧、越剧音乐中“倒板”“嚣板”等手法的运用，极大地增强了音乐的表现力，同时也鲜明地体现出民族音乐特点与西洋音乐结构形式的有机结合。

“大跃进”时期的音乐民族化，是与音乐必须为工农兵服务的政治要求紧密联系在一起的。既要“多快好省”，又要让广大工农兵群众能够接受，因此，音乐民族化最为便捷的方式就是把中国传统音乐的民族因素直接移植到音乐创作中去。比较有代表性的是中央乐团几位演奏员以京剧音乐为主要元素创作的交响诗《穆桂英挂帅》。创作人员以一个月的时间艰苦突击，跃进式地完成并演出了这部作品。作品引用了京剧曲牌、锣鼓点以及穆桂英唱腔等现成京剧音乐因素，并且利用这种手法和标题所具有的语义性指向，完成了穆桂英挂帅的音乐形象塑造，被誉为“第一部京剧交响诗”，是“交响乐民族化的新成就”，受到业界和工农兵群众的好评。[2] 但是，也有不少音乐家提出直率的批评，认为“听《穆桂英挂帅》交响诗，不如去看京戏”。[3]

除上述管弦乐创作比较鲜明地体现出民族化思潮的影响外，歌剧这种外来音乐戏剧形式也是深刻反映民族化思潮影响的一个领域。自《白毛女》诞生以来，新歌剧创作中的民族风格问题一直是一个不断引起讨论的问题。1957年2月15日至3月8日，中国戏剧家协会和中国音乐家协会在京联合召开了新歌剧讨论会。会议就新歌剧的概念与历史成就、新歌剧发展中的中西关系以及歌剧创作中的一系列问题展开了深入的讨论。但是，这场讨论由于“反右”的开展而最终走向政治化，长期以来在歌剧创作中由于片面追求民族化而一直存在的简单学习、搬用戏曲音乐等问题依然存在。“大跃进”时期，有关歌剧民族化问题的讨论，同样存在认识上的偏颇，比如认为乐队必须使用民族乐队，音乐上尽量少用和声、复调等西方音乐技术手法，不能放弃道白，等等。作曲家梁寒光曾针对上述歌剧民族化的片面性与简单化提出批评，认为一部音

---

① 谭冰若：《民族形式的交响管弦乐曲——评介小提琴协奏曲〈梁山伯与祝英台〉》，《解放日报》，1959年11月25日第五版。

② 参见中央音乐学院作曲系评论小组《交响乐创作民族化的新成就——交响诗〈穆桂英挂帅〉听后》，《人民音乐》，1960年6月号，第35页。

③ 贺绿汀：《艰苦学习才能有所创造》，《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社，1999年版，第278页。

乐作品是否具有民族风格，主要在于创作上是否具有“民族素质”，而不在于用什么乐器演奏；贺绿汀的《牧童短笛》尽管是钢琴曲，但还是具有鲜明的民族特色。[①]

问题的解决总是要在不断的创作实践中进行。“大跃进”时期的歌剧创作也出现了以《洪湖赤卫队》为代表的在中国歌剧史上具有重要影响的优秀作品。但在民族化的追求与探索方面，这一时期歌剧创作的基本特征依然是《白毛女》模式的继承和发展，比如民间音调在旋律写作中的重要地位、板腔体手法在音乐发展中的贯穿、对白的大量运用、乐队的中西混合编制等。这是中国歌剧创作中很长一个历史阶段的共性特征，服膺于音乐民族化的创作追求是这些共性特征形成的重要原因之一。

(二) 音乐批评中的狭隘民族化观念

当“民族化”成为一个约束音乐创作的“紧箍”时，民族化就转化为影响创作自由的一个不利因素。谭冰若在批评王云阶的《抗日战争交响曲》时曾指出，作曲家在最初的创作过程中由于受片面强调民族风格倾向的影响，虽然在旋律写作上力求民族化，但在和声配置上却“非常呆板，方方整整连个变和弦也不敢用”。[②] 谭冰若文中指出的对民族音乐风格的“片面强调”，不仅仅是音乐创作的实践问题，同时也突出地反映在这一时期的音乐批评领域。但凡没有在音乐形式上明显呈现出民族化的音乐作品，往往会遭到缺乏民族风格的批评乃至上纲上线的指责，比如像下面这样的批评文字：

> 更有意思的是，在最近的音乐创作中和近些年来出版的钢琴曲中，有人竟用西洋传统的古典形式，如托卡塔、赋格、奏鸣曲等来盛载今天中国人民革命的热情、磅礴的感情。……作为一首学生练习曲写写也未尝不可，但作为一部作品出版介绍到群众中去，那就糟透了，像这样的八股上市，非但不能起到好的教育作用，反而害人了，因为他很诱人“喜欢”。[③]

文中所批评的以托卡塔、赋格形式写的钢琴作品虽未点名，但它无疑会让人们联想到丁善德的《喜报》和瞿维的《花鼓》等作品。

---

① 梁寒光：《歌剧民族化问题及其他》，《文汇报》，1961 年 11 月 11 日第三版。
② 谭冰若：《谈王云阶的〈抗日战争交响曲〉》，《音乐研究》，1959 年第 4 期，第 35 页。
③ 王受仁：《音乐也要中国气派中国作风》，《光明日报》，1964 年 6 月 22 日第二版。

1959年，由吴祖强、杜鸣心创作的舞剧音乐《鱼美人》演出后，也遭到了缺乏民族风格的批评，被认为是“穿了中国旗袍的西洋小姐”，是“歪曲民族化”。[①]

上述音乐批评中对音乐民族化的狭隘理解显然不是个案或个别现象，而是具有一定的普遍性。1962年，马思聪在一篇论及独唱独奏问题的文章中，曾对当时音乐民族化中存在的问题提出了温和的批评：

> 在创作上要求民族风格是对的，但不要因强调民族风格而给音乐语言一个局限。如何使创作既能保持民族风格，又能丰富音乐语言，是作曲家要注意的事。在五声音阶中放进十二半音，有人认为是破坏了民族风格，但是不是真的破坏了呢？我认为即使是有点破坏，也应该尝试去做。[②]

马思聪提出的这种对民族风格“有点破坏”的“尝试”，在这一时期的音乐创作中是比较少见的，不少作曲家出于政治因素的考虑，在民族化的多样性大胆探索面前更多的是表现出不敢越雷池一步的谨慎与小心。

不能说所有的音乐家都丧失了独立思考的能力和自由创作的勇气，但“大跃进”时期关于音乐民族化的实践的确出现了抛弃艺术规律，将复杂的艺术问题简单化的普遍现象。比如，在音乐创作中把民族化简单理解为音乐外部形式的变化，将交响乐队改为民族乐队，把小提琴编制改为二胡；声乐表演中则将民族化简单理解为由美声唱法改为民族唱法，等等。尽管这些现象在当时就遭到批评，[③]但却不断地在音乐生活中上演着。

“大跃进”结束后，关于音乐民族化的问题一直在讨论中，出现了将“民族风格”与“地方色彩”简单等同的观点。这种观念当然不仅仅停留在理论层面，而是在前述歌剧、器乐创作中得到了具体的实践。对此，丁善德的批评是非常中肯的：

> 力求作品具有民族风格，这是正确的。但是民族风格不应该局限在狭隘的地方区域和种族范围，要有广义的理解。民族风格是在继承民族传统和不断吸收外来艺术因素中发展丰富的。[④]

---

① 李凌：《漫谈音乐的民族化和群众化》，《音乐漫谈》，人民音乐出版社，1983年增订版，第64页。
② 马思聪：《提高独唱独奏水平问题的我见》，《人民音乐》，1963年2月号，第6页。
③ 夏白：《音乐舞蹈表演艺术的民族风格问题》，《文汇报》，1959年5月18日第三版。
④ 丁善德：《独唱独奏音乐的创作和表演问题》，《人民音乐》，1963年3月号，第29页。

上述某些有关音乐民族化的批评表现出比较突出的狭隘民族化心理，它一方面延续了“大跃进”时期的思想认识，一方面也反映出音乐民族化的讨论正呈现出方兴未艾之势。音乐民族化问题的继续发展，成为此后“三化”讨论中的话题之一。

五、“三化”大讨论中的民族化问题

1963年12月16日，由中央文化部、中国音乐家协会、中国舞蹈工作者协会召开的音乐舞蹈座谈会在北京召开。会议围绕如何改进和加强音乐舞蹈工作，特别是音乐舞蹈要不要紧密为社会主义革命和建设服务、要不要树立鲜明的民族特色、要不要跟广大工农兵群众相结合、如何正确对待中外文化遗产等问题展开了广泛的讨论。1964年3月6日，《光明日报》以《创造和发展社会主义的民族的新音乐新舞蹈》为题展开了关于音乐、舞蹈艺术革命化、民族化、群众化问题的讨论。随后，《人民日报》《文汇报》《大公报》《人民音乐》等众多报纸杂志纷纷加入到这一讨论当中，并一直持续到1966年“文化大革命”爆发前夕，参与讨论的文章百数十篇。“三化”大讨论中的“革命化”，主要涉及音乐的阶级属性或曰政乐关系问题；“群众化”主要涉及音乐的雅俗关系问题；“民族化”则涉及音乐的中西、古今关系问题。

（一）音乐民族化的内涵

音乐民族化的内涵，首先是指音乐创作要具有民族化的音乐语言与技术以及民族化的形式与风格。有作曲家明确指出：民族化即是指如何创造民族形式的问题，主要包括旋律、织体、节奏、曲式与和声等几个方面。[①] 也有人反对将民族化的关键主要视为是作曲技术理论体系的建立，认为必须考虑到决定一切技术因素的美学问题，音乐民族化主要是指音乐的民族风格，而构成音乐民族风格的主要因素则包括音乐语言、音乐逻辑和音乐美学观点等几个方面。[②]

音乐民族化的内涵必然包括如何处理中外音乐关系的问题。在这个问题上，从来的态度是强调要对西洋音乐形式批判地、有选择地接受，既要反对照搬

---

① 时乐濛：《创作民族化杂谈》，《人民音乐》，1964年1月号，第11—12页。
② 赵沨：《试论音乐的民族化、民族风格》，《文汇报》，1964年4月5日第四版。

西洋音乐形式，也要避免排斥任何外来音乐形式。丁善德在论及音乐创作的民族化时特别指出：

> 音乐创作民族化，应该是多种多样而丰富多彩的。一方面既要遵循民族的传统习惯，从民族民间音乐中吸取各种优秀独特的表现形式和技巧；一方面也要不断发展增新。根据作品内容的需要，借鉴外来音乐艺术的各种优秀的表现形式和创作技巧，使听众逐渐接触和接受新的因素。盲目崇拜西洋，一切都以西洋为标准的硬搬必须坚决加以反对，但也要防止对外来音乐形式和表现技巧采取一律否定排斥的态度。民族音乐传统形式是随着时代的前进而不断发展扩大的，决不是永远不变的。①

上述观点是"新音乐运动"以来一以贯之的主要认识，"三化"大讨论中关于音乐民族化的认识大抵没有超越三四十年代的水平。但不管是具体的技术问题、一般的美学原则问题还是如何处理中西音乐关系问题，音乐民族化的一个重要前提是要深入生活和群众。深入生活和群众是中华人民共和国成立以来文学艺术创作中总要被不断强调的一个首要问题，如何紧密地与群众结合甚至被认为是解决音乐民族化问题的关键：

> 如果我们从更高的、更广阔的要求来看音乐民族化的问题，并且从音乐民族化所包含的政治意义来作为解决问题的立足点，那么，根本问题是音乐工作者如何更好更紧密地和群众结合。②

与群众相结合，不仅仅被视为是解决音乐民族化问题的"关键"，更被认为是音乐民族化的根本目的。

（二）音乐民族化的目的

"三化"大讨论中关于革命化、民族化和群众化三者之间关系的认识是不尽统一的，但多数观点认为革命化是指音乐的内容，民族化是指音乐的形式，群众化既是指内容也是指形式，强调音乐必须符合一般工农兵群众的审美趣味和接受能力。从形式服务于内容的矛盾关系和音乐舞蹈艺术的功能入手，民族化又

---

① 丁善德：《对音乐创作民族化问题的探索》，《文汇报》，1964年3月6日第四版。
② 李焕之：《音乐民族化与发展社会主义的民族的新音乐》，《人民日报》，1964年3月29日第五版。

被认为是群众化所必须具备的一个基本条件，即民族化是为了群众化，而群众化就是指为工农兵服务：

> 民族化的前提应当是革命化，不然，民族化就没有什么意义了。民族化的方向应当是大众化，也就是说，民族化的目的是为了使音乐艺术更好地为工农兵服务。[①]

因此，音乐民族化的根本目的是为了更好地为广大人民群众——工农兵服务。即便音乐民族化基本是一个艺术形式范畴的问题，但在一切为工农兵服务的文艺政策下，音乐民族化问题就不仅仅是个艺术形式问题，而是被赋予了特定的阶级内涵，成为一个事关艺术创作的路线问题。正如有文章所论述的那样：

> 我们今天提倡民族化，却有一条鲜明的阶级路线，目的是从六亿人民出发，是为了更好地为工农兵服务。[②]
>
> 对外来艺术进行民族化，必须同时强调群众化。因为民族化问题，在今天来说，决不仅仅是一个艺术问题，而且还有一个带根本性的道路和方向问题……民族化和群众化，是不可分割的统一的整体，民族化是为了更好地为工农兵服务……群众化是民族化的阶级路线。[③]

相应地，音乐表演中的技巧和风格问题同样也要服膺于为工农兵服务的根本目的：

> 声乐艺术的规律和歌唱者个人的演唱风格和技巧特长是应该重视的。但是，决不能因此而脱离为工农兵服务的方向……个人的演唱特长是服务于工农兵的演唱实践的，应该在为工农兵服务的演唱实践中形成，而不是离开为工农兵的个人技巧的炫耀。[④]

总之，音乐民族化的根本目的在于使音乐艺术能够“更好地”为工农兵服务，

---

① 周国瑾：《加强音乐艺术的革命化、民族化、大众化》，《人民音乐》，1964 年 4 月号，第 7 页。
② 叶林：《民族化、群众化问题初探》，《人民音乐》，1964 年 1 月号，第 8 页。
③ 同上，第 7—10 页。
④ 汤雪耕：《声乐表演艺术的时代精神》，《光明日报》，1964 年 3 月 11 日第二版。

这就促使音乐家们在实际的音乐生活中必须努力去实践这一要求。

（三）音乐民族化的实践

“三化”讨论对音乐创作产生了重要的影响。翻检当时几年间较有代表性的音乐作品来看，其内容上大都选取了“革命化”的题材，表现革命历史传统和现实生活的作品占了相当大的比例。为了能够让工农兵群众更好地欣赏和接受音乐艺术，音乐体裁更多地集中在声乐艺术方面，其中群众歌曲占了较大的比重；即便是器乐创作，也都遵循了标题性和通俗易懂的创作原则，力求贴近大众。在音乐语言和音乐形式的创造方面，作品大都在旋律、调式调性、配器等方面努力追求民族风格，尽可能采用民族民间音乐作为主题或素材进行新的创作与编配。

“三化”讨论后最有代表性和最具社会影响的两部音乐作品当属音乐舞蹈史诗《东方红》和长征组歌《红军不怕远征难》。前者由周恩来亲自督办、指导，由众多艺术家集体创作，集中了全国七十余文艺团体的三千多名优秀的文艺工作者，于1964年国庆节期间在北京首演。作品以史诗般的宏大笔法和波澜壮阔的舞台效果，将音乐、舞蹈、戏剧、诗歌、朗诵、舞美等艺术手段有机融汇在一起，集中展现和讴歌了共产党领导中国人民革命奋斗、建立新中国的历史功绩。音乐创作上遵循了“民族化”的要求，其中的数十首歌曲，不管是革命历史歌曲还是作曲家新创作的歌曲，都在音乐语言和整体风格上体现了中国作风和中国气派，成为“三化”结合的典范之作。后者是为了纪念长征胜利三十周年而作，由萧华将军作词，晨耕、生茂、唐诃、遇秋作曲，1965年“八一”建军节首演于北京。作品由《告别》《突破封锁线》《遵义会议放光芒》《四渡赤水出奇兵》《飞越大渡河》《过雪山草地》《到吴起镇》《祝捷》《报喜》和《大会师》十首歌曲组成，突出了“革命化”的内容和“民族化”的音乐风格，气势磅礴地表现和赞颂了艰苦卓绝、可歌可泣的长征及其革命精神。

但是，并不是所有的音乐创作都能够像这两首作品那样在“三化”的结合上做到尽可能的成功，比如在交响乐的创作与演出中，就出现了片面追求民族化从而导致音乐创作中引用现成革命歌曲、撤销西洋乐器编制，乃至投群众所好、变相民族化的无奈现象。中央乐团的经历可算是极具代表性：

> 交响乐是西洋音乐，革命化、群众化还可以应付，可怎么个民族化法呢？只好培养“多面手”，让每个人都搞“一专多能”，除了会西洋乐器外，也掌握点民族乐器。像小提琴家司徒华城除了会拉小提琴外，还会拉板胡、拉二胡、弹弦子，指挥韩中杰除了能指挥，还会打呱嗒板，指挥交响乐不用指挥棒

了，改用呱嗒板打拍子。[①]

这种如今看来让人啼笑皆非的现象在当时并非个案。这种现象的发生是“三化”理论与实践受“左”的政治影响的必然结果。“三化”讨论是在毛泽东于1963年12月12日关于文艺问题做出的“批示”[②]背景下进行的。因此，与“双百”方针提出后全国音乐周期间音乐民族风格的大讨论不一样的是，“三化”讨论带有鲜明的政治化色彩，“革命化”和“群众化”所具有的政治意义自然不必赘述，本属艺术形式和艺术风格范畴的“民族化”问题也被贴上了沉重的路线标签，赋予了重要的政治内涵。为响应民族化号召，全国各地甚至进行乐队调整，撤销了许多西洋管弦乐队，就连混合乐队中的西洋部分也被撤掉。这也算是特定历史和特定社会政治背景下的特有现象了。

结　语

从宏观着眼，音乐民族化思潮贯穿了一个世纪以来中国音乐的发展，并在不同历史阶段有着不尽相同的理论主张和表现形态。回顾中华人民共和国成立17年这一历史断代中音乐民族化思潮的跌宕起伏与嬗变发展，可以发现，它从整体上呈现出以下几个特点：

一、中西音乐关系在新的时代条件下的进一步发展。新中国成立后，建设社会主义民族新音乐理想的高扬，促使音乐家们认真而自觉地探索音乐的民族化道路，这就必然要面对20世纪初叶即已存在的中西音乐关系问题。虽然历史条件和社会现实发生了极大的变化，但在强调音乐艺术的民族文化身份这一重大问题上，却有着不可中断的继承性和延续性。吕骥曾经指出：

任何一个民族必定有自己的独特的音乐文化，不管这个民族在物质科

---

① 罗筠筠：《李德伦传》，作家出版社，2001年版，第359页。

② 1963年12月12日，毛泽东在中宣部文艺处编印的一份关于上海举行故事会活动材料上作了这样的批示：“各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”（第四次文代会筹备组起草组、文化部文学艺术研究院理论政策研究室编《六十年文艺大事记》（1919—1979），1979年打印本，第207页。）

学方面如何落后，这些落后必不可免地在某些方面也会反映在音乐上，但决不可以用一种进步的音乐文化去代替它原来的音乐文化，只能在原有的音乐文化基础上吸取其他民族的进步的因素，逐步地向前发展。因为任何一个民族（我们说的是整个民族人民）的思想感情、心理状态、美的好尚是不可能来个突变的。[①]

吕骥的上述论点无疑是针对当时的确存在的一些崇拜西洋音乐的现象，但他所说的每一个民族必定有自己独特的音乐文化，这种音乐文化与民族文化心理历史地结合在一起且不能被它种文化所替代的观点，即使在今天也依然具有重要的理论价值与现实意义。而在新政权处在巩固与加强、意识形态与民族观念相互渗透的时代条件下，音乐民族化思潮显然是中国音乐发展中断不可丢却的文化策略。

二、音乐民族化的根本目的是为了使音乐更好地为工农兵服务。音乐必须为工农兵服务，"群众化"便始终是音乐创作追求的目标之一，尽管群众化和民族化是两个概念，但二者却是相辅相成、不可分割。正所谓"群众化的要求推动了民族化的探索，而民族化对群众化有着很大的帮助。"[②]吕骥在《红旗》杂志发表的文章强有力地指出了音乐民族化在音乐为工农兵服务中的政治意义：

音乐艺术要为社会主义事业服务，就必须为工农兵群众所理解；要为工农兵群众所理解，就必须做到音乐语言具有民族风格。[③]

"必须"意味着没有别的选择。这种语言表达方式也恰恰反映了政治话语的统摄力量。因此，音乐民族化思潮与音乐为工农兵服务思想的结合，从根本上反映了政治思潮的绝对制约，是音乐为政治服务的本质反映。

三、民族主义在音乐文化中的反映。中华人民共和国成立17年来的音乐民族化思潮是与民族主义的高涨紧密联系在一起的。新政权的建立需要在文化领域确立属于官方意识形态的艺术话语体系，而爱国主义和民族主义往往会成为促使艺术问题意识形态化的逻辑链条。这种思想通常自上而下地加以贯彻，成为一种毋庸置疑的律条。吕骥在中华人民共和国成立初期的一篇文章提到对

---

① 吕骥：《关于音乐理论批评工作中的几个问题》，《人民音乐》，1956年9月号，第11页。

② 吴祖强：《交响音乐创作在蓬勃发展——纪念毛主席〈延安文艺座谈会上的讲话〉发表20周年》，音乐出版社编辑部编《谈交响乐的创作》，音乐出版社，1963年版，第7页。

③ 吕骥：《对目前音乐创作中几个问题的理解》，《红旗》，1961年第12期，第29页。

待西方音乐信奉“西洋标准”问题时曾批评道：

> 这不仅是非历史的唯心观点，而且是缺乏民族自尊心的买办资产阶级的思想。[①]

作为官方意识形态化的音乐思想，吕骥的观点在很长一个历史时期内具有普遍的代表性，类似上述观点在大量的音乐文论中都可看到。

上述几个特点以及音乐民族化思潮的发展与嬗变，是与政治思潮的运动与变化紧密联系在一起的。因此，音乐民族化思潮在“文革”文化专制主义的控制中得到了进一步的强化，几乎一切西方音乐文化都被视为资产阶级和修正主义的产物而遭到政治和文化高层的批判与压制，音乐民族化思潮在极左政治和极端民族主义思想的影响下出现了严重的异化，成为“文革”时期音乐专制主义思潮的重要组成部分，从而进一步凸显出其鲜明的政治学意义，丧失了基本的艺术规律和学理意义。

（原载《交响》2016 年第 3 期）

① 吕骥：《学习民间音乐中的几个问题》（上），《人民音乐》，1951 年第二卷第四期，第 6 页。

中华人民共和国成立初期的工农兵音乐思潮

引　　言

为了革命的需要而将文艺与工农兵紧密联系起来的理论与实践，早在1920年代即已开花结果。作为一个无产阶级的政党，共产党成立之后即认识到文艺对于发动工农群众、推动革命的重要意义。在共产党还没有自己的军队时，鼓动工农革命的歌曲成为最早的无产阶级革命音乐，比如《五一劳动节》《安源路矿工人俱乐部部歌》《赤潮曲》《工农联盟歌》，等等。刘少奇、瞿秋白、邓中夏、彭湃等中国共产党的早期领导者都参与了工农歌曲的创作。这些工农歌曲在当时的工人罢工、农民运动中产生了广泛而重要的影响。作为世界无产阶级革命歌曲代表作的《国际歌》也于1923年由瞿秋白译介到中国，并在此后中国无产阶级革命中成为一个具有符号象征意义的作品。

南昌起义后，特别是1928年后随着工农红军队伍的壮大，为工农兵创作革命歌曲逐渐引起毛泽东等人的重视。1929年，在《中国共产党红军第四军第九次代表大会决议》中，针对"革命歌谣简直没有"的现状，毛泽东责成"各政治部负责并编制表现各种群众情绪的革命歌谣，军政治部编制委员会负督促及调查之责"。[①] 早期工农革命斗争和红军队伍中出现的大量革命民歌和革命歌曲至今仍为人所熟知，比如《红军纪律歌》《刘志丹》《共产儿童团歌》《红旗一展天下都红

---

① 中国人民解放军文艺史料编辑部编《中国人民解放军文艺史料选编·红军时期》(上册)，解放军出版社，1986年版，第10、13页。

遍》《送郎当红军》等。这些歌曲成为共产党领导意志和工农兵抒发无产阶级革命理想的精神载体，成为中国革命的一部分而载入史册。

不过，需要指出的是，在革命风潮乍起的20世纪20年代，工农革命歌曲的编创并非为共产党领导的工农革命所独有，在国民党领导下的“国民革命军”和北伐战争时期，同样有大量工农革命歌曲的诞生，不少歌曲沿袭了学堂乐歌选曲填词的编创方式，比如《工农兵联合起来》和被誉为当时“唯一流行的歌曲”①的《打倒列强》等革命歌曲曾经风靡一时。毛泽东在湖南考察农民运动时就发现，《打倒列强》这首歌“街上的小孩子固然几乎人人晓得唱了，就是乡下的小孩子也有很多晓得唱了的”。② 这些革命歌曲虽然在“主义”上与共产党的革命歌曲分属两个不同的政治信仰，但以革命歌曲表达通过暴力革命打破旧世界而建立政权新秩序的功能和意义则是一样的。

抗战爆发后，在救亡音乐思潮的推动下，音乐的社会功能跨越了作用于工农兵的范畴而具有了鼓舞全民抗战的广泛性。但是，在20世纪三四十年代的抗日民主根据地和解放区，音乐的功能一方面要为抗日救亡、解放战争服务，也要为革命的主力军“工农兵”服务。首先系统地提出与论述文艺包括音乐为工农兵服务思想的是毛泽东。

抗战进入最艰苦阶段的三四十年代之交，毛泽东在一系列讲话和文章中对文艺为工农兵服务的思想进行了深刻的论述，产生了重要而深远的影响。1939年，毛泽东在为纪念五四运动20周年而写的一篇文章指出：

> 革命的或不革命的或反革命的知识分子的最后的分界，看其是否愿意并且实行和工农民众相结合。③

20世纪40年代，毛泽东进一步论述了文化、文艺与工农大众、工农兵之间的关系，强调文化、文艺的发展必须为工农兵服务：

> 所谓新民主主义的文化，一句话，就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化……这种新民主主义的文化是大众的……它应为全民族中百分之九十以上的工农劳苦民众服务，并逐渐成为他们的文化。④

---

① 陈原、黄迪文、余迪、余虹似：《二期抗战新歌初集》，新知书店，1940年版，第135页。
② 毛泽东：《湖南农民运动考察报告》，《毛泽东选集》第一卷，人民出版社，1966年版，第34页。
③ 毛泽东：《五四运动》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社，1966年版，第523页。
④ 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社，1966年版，第659、668页。

在延安文艺座谈会上的讲话中，毛泽东再次强调指出：

> 我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。[①]

毛泽东的上述文艺思想对当时以及此后的文艺创作产生了深刻的影响。1942年延安文艺整风运动后，广大解放区的文艺工作者开始深入地走向民间，向工农兵学习，创作为工农兵服务的艺术作品。大批秧歌剧以及在此基础上诞生的民族歌剧《白毛女》等作品成为毛泽东“讲话”精神的贯彻与实践。随着解放区文艺的发展，文艺为工农兵服务的思想理论得到系统化的阐释与实践，最终成为解放区文艺发展的纲领性指导思想，并对国统区的文艺活动产生了一定的辐射影响。将音乐文化与工农兵紧密联系在一起，成为此后很长一个时期音乐理论与实践的主要内容与任务。1949年7月，吕骥在第一次文代会上的专题发言中曾经指出，十余年来解放区音乐发展的主要内容就是广泛的工农兵音乐运动，解放区音乐的两个基本特征就是与政治相结合和为广大工农兵服务。[②]

因此，不难发现，早在20世纪30、40年代之交，工农兵音乐思潮即已迅速形成。这一思潮的基本内涵就是要求音乐必须把无产阶级的主要代表工农兵作为音乐表现的主要对象，音乐文化建设必须为工农兵服务，为政治服务。

1949年后，工农兵音乐思潮在如火如荼的社会主义革命和社会主义建设中获得了进一步的发展。可以这样说，中华人民共和国成立初期的工农兵音乐思潮是战争时期解放区音乐传统的延续与进一步发展。我们可以从以下几个主要方面深入了解这一重大音乐思潮在中华人民共和国成立初期不断发展的思想内容、表现形式及其特点。

一、第一次全国文代会

在解放战争接近全面胜利、新中国即将诞生前夕，1949年7月2日，中华全国文学艺术工作者代表大会在北京隆重召开。来自解放区、国统区各个阶层的

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社，1966年版，第820页。

② 吕骥：《解放区的音乐》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1950年发行，第206—218页。

八百余文学艺术工作者代表实现了前所未有的大会师。[①] 会议期间，毛泽东到会作了简短讲话，指出会议代表们是人民的文学家和艺术家：

> 你们都是人民所需要的人，你们是人民的文学家、人民的艺术家，或者是人民的文学艺术工作的组织者。[②]

周恩来和朱德也分别在大会做了报告和发言。周恩来指出，文艺要为人民服务、为工农兵服务：

> 为人民服务……这个口号大家都很赞成，现在的问题是怎样实现……应该首先去熟悉工农兵，因为工农兵是人民的主体……我们主张文艺为工农兵服务。[③]

上述国家领导人的讲话中对“人民”与“工农兵”的强调具有国家意识形态和政治权力话语的重要内涵，他们赋予了文学艺术工作无可置疑的政治意义。翻阅此次大会的重要文献可以发现，“为人民服务”和“为工农兵服务”成为大会期间使用率极高的关键词。因此，新中国的即将成立，不仅是中国共产党和新民主主义政治的胜利，也是毛泽东文艺思想的胜利，是文艺为工农兵服务文艺方针的胜利。正如周扬在大会报告《新的人民的文艺》中所说：

> 毛主席的《文艺座谈会讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。[④]

在新中国即将成立之际，这次大会的召开无疑具有统一思想的意义，是中国共产党为中华人民共和国成立后的文艺工作制定方针政策、指定方向并号召广大文艺工作者加以遵循与贯彻的总动员。为人民服务、为工农兵服务成为包括

---

① 大会原定邀请代表 753 人，大会开幕后增加至 824 人。参见中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第 126 页。

② 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第 126 页。

③ 周恩来《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第 27—28 页。

④ 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第 79 页。

音乐在内的文学艺术创作与发展的根本方向。作为解放区和国统区的音乐工作者代表，吕骥和李凌分别在发言中发出这样的号召：

> 全国音乐工作者必须在毛主席的思想和他的文艺方针指导下，团结起来……开展广大的新的人民音乐运动，建设新民主主义的音乐艺术，使之成为建设新民主主义的人民民主共和国的一份力量。①
>
> 今天……新音乐工作的必须与工农兵相结合，很快就得以顺利开展了……我们一定要在毛主席的文艺思想的指导下，为建设新中国的新音乐而更加努力。②

音乐为人民服务、首先为工农兵服务的思想不但是 20 世纪 40 年代解放区音乐运动的方针路线，也成为中华人民共和国成立后继续指导音乐文化建设的根本思想。当文艺发展的方向作为某种方针政策被纳入国家意识形态的运行机制并逐渐成为一种具有权力话语力量的社会性集体意识时，它就可能在思想理论层面和文艺创作形态上发展为具有强大辐射力和统摄性的时代思潮。为工农兵服务的音乐思想及其实践正是在中华人民共和国成立后大一统的政治意识形态下得到了进一步的巩固。中华人民共和国成立初期的音乐文化建设也有力地表明，音乐思想与音乐的总体实践都是紧密围绕音乐与工农兵问题发展的。作为这一思潮的纲领性精神，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》成为很长一个时期以来中国音乐文化与整个文艺发展方向的圭臬。

二、与政治任务和经济建设相结合的音乐创作

新中国的成立，标志着中国共产党领导的无产阶级革命进入到毛泽东所说的社会主义革命阶段。中华人民共和国成立初期的社会主义革命是从一系列轰轰烈烈的政治运动开始的：1950 年开展了与抗美援朝并称“三大运动”的土地改革、镇压反革命运动；1951 年底又掀起了大规模的“三反”“五反”运动。为了“兴

① 吕骥：《解放区的音乐》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第 226 页。

② 李凌：《国统区的新音乐运动》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第 278 页。

无灭资”，在批判电影《武训传》的同时，1951 年底开始了对知识分子的思想改造运动。是年 11 月 24 日，北京文艺界率先召开整风学习动员大会，胡乔木、周扬、丁玲分别在会上发表了重要讲话。讲话的基本精神是认为文艺界正“存在着更大的资产阶级小资产阶级思想的包围”，[①]“文艺工作中存在的思想混乱的状况，是到了不能再容忍下去，必须加以澄清的时候了”，[②]号召广大文艺工作者必须对此进行坚决的批判，以毛泽东文艺思想改造自我，彻底与工农兵相结合，为工农兵服务。

文艺界开展整风运动后，1952 年 3 月，中国文联在全国范围内组织了第一批作家深入厂矿、农村、部队和朝鲜前线体验生活，《文艺报》第五号发表了《长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去》的社论，肯定作家深入工农兵群众的正确性和必要性。此后，深入工农兵群众体验生活成为很长一个时期文艺创作的前提和重要组成部分。

1953 年，国民经济建设开始了第一个五年计划，作为为工农兵服务的文化艺术建设也随之进行相应的方向和计划的工作调整。同年，第二次全国文代会召开，吕骥在全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的报告中总结道：

> 全国音乐工作者经过近四年来的历史伟大的政治运动，特别是 1951 年底的文艺整风和 1952 年上半年的三反运动和思想改造运动，政治觉悟大大提高，划清了工人阶级和资产阶级的思想界限，批判了盲目崇拜西洋音乐、不关心群众斗争生活、忽视民族音乐遗产、轻视普及工作等错误思想。许多音乐家热情地到了朝鲜前线、工厂、矿山、基本建设工地、农村、遥远的边疆和各后方部队，投入了当前的火热的群众斗争，对于群众生活和实际斗争获得了具体的较深入的理解，因而逐渐地改变了自己的思想感情，真诚地接受了毛主席的文艺方针作为自己工作的根本原则。[③]

吕骥还进一步强调，音乐工作者应在全国音协的领导下，深入工农兵群众，继续大力从事普及工作，改正创作中的不足之处，努力学习马列主义毛泽东思想，提高思想水平，努力满足人民群众日益增长的音乐需求。

总之，中华人民共和国成立初期，音乐文化建设的根本任务就是配合政治任务和经济建设，为工农兵服务。1950 年，吕骥在《新情况，新问题》一文中用一句话对音乐实践做出了概括：

---

① 胡乔木：《文艺工作者为什么要改造思想》，《文艺报》，1951 年第五卷第四期，第 7 页。
② 周扬：《整顿文艺思想，改进领导工作》，《文艺报》，1951 年第五卷第四期，第 10 页。
③ 吕骥：《为发展和提高人民的音乐文化而努力》，《人民音乐》，1953 年 12 月号，第 6 页。

反映生产建设，为工农兵劳动人民服务。[1]

纵观中华人民共和国成立初期的音乐创作，从题材内容和体裁形式来看，反映工农兵思想生活的音乐作品占据了数量上的绝对优势，最突出的是歌曲，特别是群众歌曲创作。1951年，有人在文章中写道：

检查一下过去一年多的创作，我们颇为感到惊讶的是：里面竟然没有一首是器乐曲（歌剧的配乐与伴奏除外）。这完全是工作性质与客观需要所决定了的。目前的时代正是一个群众运动的时代，一首器乐曲与独唱曲的组织作用与宣传作用，远赶不上一首群众性的齐唱歌曲。群众歌曲一经传开去，立刻就可以构成一股巨大的力量，成了政治上有力的助手，因此，我们觉得应该肯定，在普及第一的文艺方向下，目前应该是一个群众性歌曲创作时期，大力从事群众的歌曲的创作，是完全必要和正确的。[2]
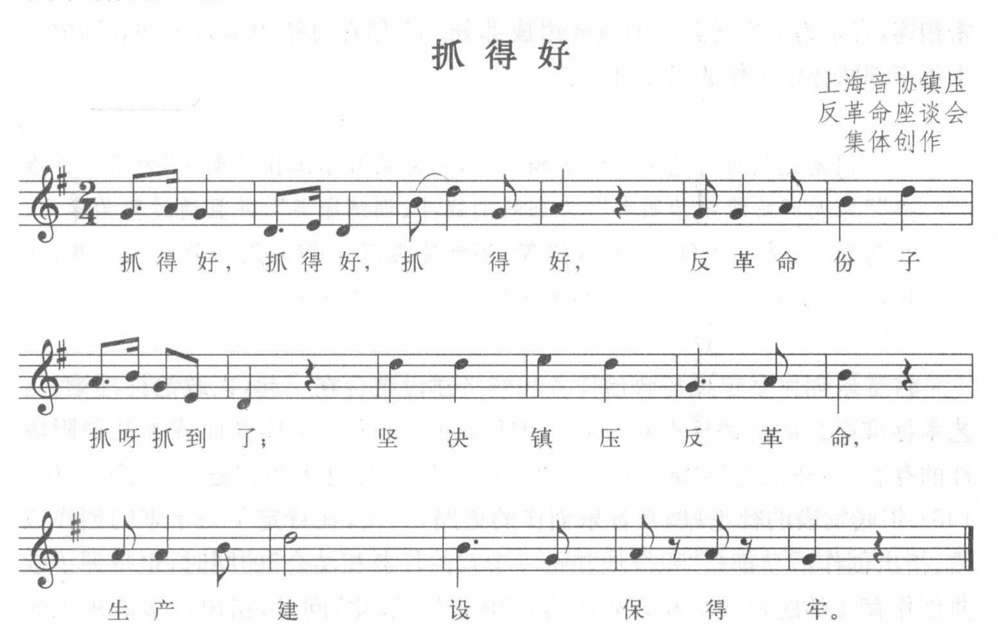
中华人民共和国成立初期的音乐创作如同20世纪40年代一样，是一个歌曲的时代、声乐的时代。这种创作体裁上的特点也是与工农兵音乐思潮紧密联系在一起的。如上面引文所述，只有群众歌曲才能有效地成为政治宣传的助手。正因为群众歌曲是群众运动的一个重要组成部分，因此，群众歌曲创作往往带有任务分配的特点。孙慎在一篇文章中曾指出：

工人要有工人的歌曲，农民要有农民的歌曲，不仅如此，同样是给工人唱的歌曲也还得有工作种类的不同，譬如适合纺织工人唱的歌，就不一定适合铁路工人唱。因之，歌曲的需要是殷切的。[3]

检索中华人民共和国成立初期的音乐创作就会发现，全国各地的音乐期刊、歌曲集以及一些重要报刊均发表了大量群众歌曲作品。据统计，1949—1953年间，全国仅群众歌曲作者创作的歌曲作品就发表了九千余首。[4] 大量歌曲的内容完全是为配合各种政治运动和经济建设而创作，比如宣传和歌颂抗美援朝，配

① 吕骥：《新情况，新问题》，《人民音乐》，1950年第一卷第二期，第12页。
② 松江文工团叶林执笔：《音乐创作经验的初步总结》，《人民音乐》，1951年第三卷第二期，第11页。
③ 孙慎：《对目前音乐工作的几点意见》，《人民音乐》，1950年第一卷第一期，第8—9页。
④ 吕骥：《为发展和提高人民的音乐文化而努力——在中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的报告》，《人民音乐》，1953年12月号，第5页。

合"三反""五反"、镇压反革命、土地改革运动，等等。作品大都充满革命性和战斗性，以赞美和歌颂工农兵为主要内容，鲜明地体现了音乐为工农兵服务、为政治服务的特点。从下面这首"镇压反革命"歌曲《抓得好》，[1]可以略窥当年政治歌曲创作之一斑。



1954年3月26日，文化部、中国文联、中国音协公布了三年来（1949年10月1日——1952年10月1日）全国群众歌曲（包括部队歌曲）的评奖结果。在参评的208首歌曲中，有114首获奖，其中获得一等奖的9首歌曲是：《全世界人民心一条》（招司词，瞿希贤曲）、《歌唱祖国》（王莘词曲）、《中国人民志愿军战歌》（中国人民志愿军某部战士词，周巍峙曲）、《歌唱毛泽东》（托尔逊瓦依提词，阿布力克木曲）、《我是一个兵》（陆原、岳仑词，岳仑曲）、《王大妈要和平》（放平、张鲁词，张鲁曲）、《草原上升起不落的太阳》（美丽其格词曲）、《小鸽子》（冷岩词，刘守义曲）、《歌唱二郎山》（洛水词，时乐濛曲）。从获奖名单可以看出，几乎所有作品都是围绕着歌颂祖国和领袖、赞美工农兵和革命斗争生活这些内容的题材。

音乐为工农兵服务，部队歌曲从来是一个不容忽视的重要领域。中华人民共和国成立之后，人民解放军从高层到基层都建有专业的文工团、战士业余演出队，还有职业的部队音乐家和专门的出版物《解放军歌曲》等，他们担负着创作和

① 载《文汇报》，1951年5月11日第三版。

表演为解放军服务的革命音乐的任务。据统计，1950—1951年，华东军区创作歌曲六百余首，西北军区创作歌曲一千余首，1951年仅中南军区创作的部队歌曲就有两千首，《解放军歌曲选集》每月收到投稿二百余首。这些歌曲主要特点是紧密结合政治任务和战斗任务。[①] 部队音乐工作成为音乐事业与人民军队紧密相连，音乐为工农兵服务的重要组成部分。李伟在总结中华人民共和国成立十年来部队音乐工作的成绩时写道：

> 首先是党对文艺工作的正确领导，使部队音乐工作贯彻了“为工农兵服务”“为无产阶级政治服务”“为部队的战斗、训练服务”，并且通过整治学习、文艺整风、反右斗争、下放锻炼等，不断克服了一切非无产阶级的思想、作风，保证了部队文艺工作者沿着又红又专的道路前进。[②]

将音乐创作坚定地与政治任务和经济建设结合在一起，以政治标准第一、艺术标准第二的批评标准对待音乐创作，使音乐失去主体性而成为某种附庸性的存在，音乐的艺术质量就不能不是一个令人担忧的问题。《人民音乐》1951年底发表的社论《展开音乐创作的道路》一文，在肯定了一年来的创作成绩、指出创作活动都是“积极地和每一个政治任务相结合”的同时，也批评了歌曲创作存在的题材狭窄和音乐语言运用的“一般化”问题，指出许多表现工农兵的作品中缺乏有新意的抒情性的独唱歌曲，多数为格式整齐、节奏铿锵、喊唱风格的作品。[③]

吕骥在1953年中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的报告中对由两千多名群众歌曲作者所创作的九千多首群众歌曲的艺术质量提出批评，认为这些作品中“真正为人民群众所欢迎的优秀作品为数极少”，并且指出：

> 大多数作品……简单地抓住某一政治口号或某一中心任务作为创作的主题，多数词作者和曲作者常常只能用几句简单而又枯燥的辞句和同样简单而又枯燥的完全不能表现群众情绪的曲调来完成自己的任务……因此变成了单调的、枯燥的不能抒情的标语口号和说理散文……许多歌曲不仅内容上千篇一律，形式、体裁也都大同小异，丰富的生活被歌曲作者阉割了，被

① 李伟：《四年来的部队音乐工作》，《人民音乐》，1953年12月号，第10页。
② 李伟：《部队音乐工作的十年》，《人民音乐》，1959年第10、11号合刊，第12页。
③《展开音乐创作的道路》，《人民音乐》，1951年第一卷第五期，第6页。

改造成为单调的缺乏色彩的东西了。[1]

吕骥指出的这种现象，在工农兵音乐思潮的发展中一直贯穿于中华人民共和国成立30年的歌曲创作。批评者从一开始就没有认识到，正是工农兵音乐思潮中“左”的一系列思想的束缚，特别是刻意强调音乐为政治、政策服务的思想观念，以及不同社会角色必须有分属自己的音乐作品和音乐生活的简单化做法，导致了音乐创作的严重雷同和质量低下。

三、群众性音乐活动的大力开展

1949年第一次全国文代会结束之后，已经解放了的各大城市即已展开了广泛发动工农兵从事音乐创作的活动。以一些大城市为例，为了使音乐活动能够很好地配合生产、配合运动，起到宣传教育的作用，北京的专业文艺工作者深入到厂矿企业，一边向工人学习一边与工人们一道从事歌曲创作，仅三个月就创作了《我们是人民工厂的保卫兵》《铆钉风锤响连声》《我们给战士做衣裳》《发电厂的英雄们站起来》等歌曲近五十首。[2] 天津解放后，各文艺团体被发动起来到工厂、学校演出，大量工人歌咏团体和群众性歌曲创作活动也被迅速组织起来。在天津解放近一年的时间里，就有四百五十余首群众创作的歌曲问世，其中不少作品是工作在生产一线的工人创作出来的。[3] 据1951年东北第一届音乐工作会议统计，仅东北行政区就有歌咏队2 193个，管弦乐队58个，吹奏乐队208个，国乐队55个；全区自抗美援朝运动开始到1951年底，共举行音乐7 585次。据天津市1952年统计，全市共有业余歌咏团119个，乐队86个，口琴队51个。上海市在1950年8月举行全市歌咏竞赛时就有213个歌咏团，至1951年5月时，工人歌咏团达到了470个。[4]

部队音乐活动也是群众性音乐活动中的重要组成部分。人民解放军的许多部队以连或营为单位建立了战士合唱团和乐队，各级文工团建立了专业的合唱

---

① 吕骥：《为发展和提高人民的音乐文化而努力——在中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的报告》，《人民音乐》，1953年12月号，第7页。

② 车乃刚、田耕：《首都十二个公私营工厂四个月来歌曲创作情况》，《人民音乐》，1950年第一卷第一期，第52—53页。

③ 孟波：《天津解放后的音乐工作》，《人民音乐》，1950年第一卷第一期，第54—57页。

④ 吕骥：《为发展和提高人民的音乐文化而努力——在中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的报告》，《人民音乐》，1953年12月号，第5—6页。

队,在士兵中开展唱歌、说唱、器乐表演等活动得到进一步发展。[1] 大型的部队文艺汇演更是进一步显示了部队音乐生活的举足轻重,比如1952年"八一"建军节期间举行的全军性的文艺汇演,等等。

各地的群众性音乐运动大都有一个共同的特点,那就是依然延续了战争年代最为常见的群众歌咏活动,创作与演唱的作品都与当时的政治任务密切结合,"从音乐会的举行、节目和课程的选材,特别是表现在创作上,都和每个阶段宣传工作取得了机动的配合……走上了为工农兵服务的道路"。[2] 这样的例子不胜枚举。

1955年10月,中共七届六中全会(扩大)会议《关于农业合作化问题的决议》通过了毛泽东提出的开展农业合作化的建议,一场农村运动轰轰烈烈地开始了。配合这一政治任务,音乐界响应《人民日报》"到农村去"的号召,展开了深入农村、创作表现农业合作化的音乐作品的运动。全国各地随后出现了大量农民歌咏队,歌咏队员"把唱歌看成了生活中不可少的一件事"。[3] 专业音乐团体中的表演艺术家们也积极深入到农村为农民们表演,帮助农民学习音乐知识。中央实验歌剧院为了迎接农业合作化的高潮,于1956年初专门到京郊为农民创作排练了小歌剧《女社员》《一篮草籽》《一家人》等作品。[4] 作曲家郑律成在文章中热切地表达了参与到这一运动中的激情:

> 音乐工作者应从政治上、思想上把自己武装起来,那就是要很好地研究毛主席和党中央关于农业合作化的文献……应当以最大的热情和最兴奋的心情迎头赶上去,为广大的农民写作、演奏,歌唱他们雄伟的事业,鼓舞他们前进……希望我们音乐工作者行动起来,以积极的战斗的姿态来迎接已经到来的全国农业合作化的高潮。[5]

这些充满乐观主义的报道文章,一方面让我们看到了在经过思想改造运动之后,音乐家们在政治运动和经济建设方面所形成的不甘落后的服务意识;另一方面也使我们仿佛提前看到了两年后"大跃进"运动中全民都是音乐家和音乐无处不在的热闹景象。

---

① 吕骥:《为发展和提高人民的音乐文化而努力——在中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的报告》,《人民音乐》,1953年12月号,第6页。
② 常苏民:《成都市音协筹委会半年来工作总结报告》,《人民音乐》,1950年第一卷第一期,第58页。
③ 梁纳:《玉泉山下的歌声》,《人民音乐》,1956年1月号,第36—37页。
④ 黄山:《中央实验歌剧院为农民排练小型歌剧》,《人民音乐》,1956年2月号,第14页。
⑤ 郑律成:《音乐工作者行动起来,迎接农业合作化的高潮》,《人民音乐》,1955年第11、12月合刊,第3页。

四、社会主义现实主义的创作方法

社会主义现实主义的文艺创作方法是20世纪30年代初从苏联译介而来，成为"左翼"文艺运动中文艺创作的主要方法。随着文艺为工农兵服务思想的确立，社会主义现实主义在新中国建立之初的文艺创作中再次得到推行。因此，社会主义现实主义创作原则在音乐艺术中的实践也是与工农兵音乐思潮密切联系在一起的。

周扬是最早介绍、阐释社会主义现实主义理论的文艺理论家之一。20世纪30年代初的"左翼"文艺运动时期，社会主义现实主义理论传入中国。1933年，周扬发表文章对苏联文艺界提出的"社会主义的现实主义"的创作方法进行了较为概括的介绍，指出社会主义现实主义的一个重要特征就是它的"大众性、单纯性"，从文学创作的角度讲，它必须是"为大众所理解"的"大众的文学"。[①] 随着"左翼"音乐运动的兴起，"社会主义现实主义"被引入到音乐创作的方法当中。1936年，吕骥在《中国新音乐的展望》一文中明确提出了新音乐的创作方法应是来自苏联的"新写实主义(或译现实主义)"。[②] 1949年后，音乐创作上的社会主义现实主义理论在中国得到了全面的输入与传播，大量移译而来的苏联音乐文论以及国内音乐批评文章中经常在探讨社会主义现实主义创作原则的问题。1951年，周扬在中共第一次全国宣传工作会议上的报告中指出：

> 革命的艺术的新方法——社会主义现实主义应当成为我们创作方法的最高准绳。毛泽东同志在讲话中要求一切革命文艺工作者都"站在无产阶级和人民大众的立场"，而共产党员作家，就更"要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场"。这些要求是无条件地必须遵从的。[③]

周扬的讲话带有官方的指令性，社会主义现实主义已经被确定为一种带有

---

① 周扬：《关于"社会主义的现实主义与革命的浪漫主义"——"唯物辩证法的创作方法"之否定》，北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编《文学运动史料选》第二册，上海教育出版社，1979年版，第324页。

② 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店，1949年版，第7页。

③ 周扬：《在中国共产党第一次全国宣传工作会议上的报告》，《周扬文集》第2卷，人民文学出版社，1985年版，第78页。

意识形态性质的“文艺政策”。1952 年 12 月，全国文联组织第二批作家深入生活出发前，胡乔木在为此而作的文艺创作的报告中，也联系现实阐释了社会主义现实主义原则的重要性。1953 年 2 月，毛泽东在中国人民政治协商会议上郑重提出学习苏联的精神，这一精神无疑对文艺界产生了重要影响。1953 年 3、4 月间全国文联、文协创作委员会等在京召开的几次文艺创作会议上，多次讨论了社会主义现实主义的创作方法问题，并指定马克思、恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东等关于文艺问题的二十余种资料作为必读文件，展开对社会主义现实主义理论的学习与讨论。1953 年 9 月 23 日至 10 月 6 日召开的中国文学艺术工作者第二次代表大会，则最终以决议的形式将社会主义现实主义作为文艺创作的准绳确定下来。

1953 年 6 月 15 日，毛泽东在中共中央政治局会议上提出了党在过渡时期的总路线和总任务，指出从中华人民共和国建立到社会主义改造基本完成是一个过渡时期，这一过渡时期的总路线和总任务是要在相当长的一个时期内基本实现国家工业化和对农业、手工业、资本主义工商业的社会主义改造。为了配合总路线的要求，文艺界进一步强调了社会主义现实主义是文艺创作的根本方法。

最早对社会主义现实主义在音乐中的运用做出深入论述的是李焕之。在《我对音乐中社会主义现实主义的理解》一文中，李焕之从音乐的特殊性入手，结合音乐作品的评论，通过对音乐形象反映社会生活的分析，深入论述了社会主义现实主义原则在音乐创作中的应用，成为这一时期较早运用美学原理论述音乐创作问题的代表作。文章并没有停留在对文学理论与普通美学原理的套用，而是鲜明地提出：

> 当我们进一步来分析、研究音乐中的社会主义现实主义时，必须先解决音乐在反映现实生活时所具有的可能性和规律性。[1]

作者分析了语言和音乐语言在表达情感等方面的某些联系与相似性，同时批评了音乐创作中的自然主义倾向而又力避机械反映论，指出“各种艺术都是以描写特定的人物及其环境、事件来揭露生活的真实，但各种艺术只有通过各自独具的表现手段来描写生活。”他特别批评了当时普遍存在的音乐创作中的自然主义倾向：

---

① 李焕之：《我对音乐中社会主义现实主义的理解》，《人民音乐》，1953 年 12 月号，第 22 页。

> 把追求某种生活趣味认为是生活化、形象化……譬如有的歌曲描写农村生产，就极力充塞一些“得儿，打啾”等吆喝牲口的声音，这结果使得歌曲的表现十分浅薄，使听众产生“一笑了之”的效果。[①]

在中华人民共和国成立初期合乎音乐艺术规律的音乐美学研究还远未引起重视，机械反映论和庸俗社会学还严重制约着音乐创作之际，李焕之对“社会主义现实主义”创作原则的理解与论述，是当时众多照搬、套用文艺政策的音乐文论所不可比及的，尤其是作者基于器乐艺术这一最能体现音乐特殊性的体裁创作问题上的论述，将社会主义现实主义在音乐创作中的运用引向了问题的深处。

吕骥也对音乐创作中如何运用社会主义现实主义方法问题提出了自己的认识，但与李焕之的论述相比，吕骥的观点缺乏对音乐艺术规律的深刻体认和学理性：

> 按照总路线的要求，作曲家应该采取社会主义现实主义的创作方法作为自己的创作方法，应该要求大家的音乐作品具有社会主义精神……具有社会主义精神，可以理解为凡是鼓舞人民前进的，凡是能够启发或培养一种思想感情，而这种思想感情对于建设社会主义是有益的，都是具有社会主义精神的。具体地说，凡是一切与爱国主义、国际主义、集体主义、革命英雄主义、革命人道主义有关的题材的作品，凡是一切与反对民族压迫、反对法西斯暴政、反对黑暗统治、反对封建礼教、反对资本主义的堕落、颓废精神、反对剥削、反对愚昧落后有关的题材的音乐作品，而又运用了人民的音乐语言、感情真实的作品，就都是具有社会主义精神的作品……。[②]

吕骥关于音乐创作中运用社会主义现实主义方法的理解，是完全建立在声乐体裁创作的基础之上，其中对于创作题材的种种规定及其表现是很难在器乐创作尤其是纯音乐创作中得以明确实现的。在他的理解中，社会主义现实主义在音乐创作中更多的是指创作题材和表现内容。至于器乐创作，吕骥则婉转地要求：

---

① 李焕之：《我对音乐中社会主义现实主义的理解》，《人民音乐》，1953 年 12 月号，第 24 页。

② 吕骥：《深入学习国家在过渡时期的总路线认真加强创作实践》，《人民音乐》，1954 年 2 月号，第 2 页。

总路线要求作曲家创作器乐曲从情绪上给人民以鼓舞，不是要求庸俗的、缺乏思想性的、空泛的鼓舞，是要求以社会主义的精神给群众以鼓舞，所以一般地说，更多的是要求标题的器乐曲。我们不反对优美的、抒情的器乐曲，也不反对没有任何标题的器乐曲，但这种优美的、没有标题的器乐曲实际上应该是和思想内容相联系的。[①]

总之，在工农兵音乐思潮的统领下，社会主义现实主义作为一种理论被确定为音乐创作的基本方法和原则。但是，正如李焕之文章所指出的那样，研究音乐中的现实主义问题，必须首先解决音乐反映现实生活的可能性和规律性问题，而这一问题在当时并没有引起多少人的思考，也不可能得到根本的解决。因此，回顾这一时期的音乐创作，除了一些配合政治运动和政策任务的歌曲创作外，我们很难找出一些反映社会主义现实主义创作原则的优秀音乐作品。

五、突出工农兵色彩的音乐教育

1949 年 12 月 23—31 日教育部在北京召开的第一次全国教育会议指出：中华人民共和国的教育是新民主主义的教育，其目的是为人民服务，首先是为工农兵服务，为当前的革命斗争与建设服务。[②] 音乐教育自然也不例外，为工农兵服务作为一个基本的教育方针贯穿于国民音乐教育和专业音乐教育当中，但在具体的音乐教育实践中，不同历史阶段有着不同的实施和表现。

1950 年底至 1951 年初，全国音协联合中央音乐学院对全国 227 所小学、190 所中学和 46 所中等师范学校的音乐教育情况进行调研后，在《人民音乐》1951 年第二卷第一期发表了根据调查情况而写的总结文章《目前中、小学音乐教育的情况》，音乐界由此发起了关于中小学音乐教育问题的讨论活动。讨论内容一方面提出了一些具体的实际问题，比如培育师资、提高教学水平、增加课时、制订课程标准等，一方面也提出了音乐教育的总的方向问题。1951 年 1 月 14 日，在南京市召开的一次中小学音乐教育问题座谈会上，与会者一致认为：

---

① 吕骥：《深入学习国家在过渡时期的总路线认真加强创作实践》，《人民音乐》，1954 年 2 月号，第 3 页。
② 孙继南：《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年》（增订版），山东教育出版社，2004 年版，第 172 页。

> 目前全国各地中小学的音乐程度，可能极不一致；但可以肯定地说，都有一个共同的要求，那就是先做好向工农兵方向普及的工作……音乐教育一定要有思想教育的具体内容，要服务于政治并服从政治，决不能“为唱歌而唱歌”。①

不少音乐家也对中小学音乐教育问题发表了自己的看法。李焕之认为：

> 音乐也可以作为同学们服务工农兵的工具。一方面可作为青年知识分子工农兵群众联系的媒介，同时也对群众起了一定的宣传教育作用。②

受工农兵音乐思潮的影响，这一时期中、小学和中等师范学校的音乐教材所选用的音乐作品，主要是以表现工农兵生活和思想感情以及革命历史歌曲和苏联歌曲为主。

此外，中华人民共和国成立初期，在专业音乐教育方面所制订的对工农出身子弟的特殊关照政策，也从一个侧面反映了工农兵音乐思潮对音乐教育的影响。比如，1955 年 4 月和 6 月间文化部召开的招生工作会议和艺术教育会议后，全国各艺术学校立即采取有效措施，克服了过去对工农成分学生不够重视的缺点。以中南音专为例，1955 年的新生中，专科生中工人占 27.6%，附中新生工农成分占 45%。其中既有曾经的包烟工人，也有纺织厂的女工。③

针对工农出身的学生的招生优惠政策，看上去是体现了不同“出身成分”的学生在教育权利上的“公平”，但却在一定程度上以政治的方式造成了实际上的教育不公平。具有良好音乐才能的烟厂工人或纺织女工固然可以接受音乐教育，但一些同样有着良好音乐才能但并非出身工农的学生却可能因此失去了成为音乐家的可能。这种现象在“唯成分论”的年代并不陌生。任何一种思潮现象都有其自身的价值选择，工农兵音乐思潮在音乐教育中的表现即是一个鲜明的反映。

六、“双百”方针的提出

1956 年，在 4 月 28 日的中共中央政治局扩大会议和 5 月 2 日的最高国务会

① 郭功佼、王问奇：《中小学音乐教育问题座谈会纪要》，《人民音乐》，1951 年第二卷第一期，第 22 页。
② 李焕之：《谈谈中学的音乐教育》，《人民音乐》，1951 年第二卷第一期，第 31 页。
③ 矢奇：《工人进了音专》，《人民音乐》，1955 年第 11、12 月号合刊，第 6 页。

议第七次会议上，毛泽东提出了影响深远的“双百”方针。毛泽东说：

> 艺术问题上的百花齐放，学术问题上的百家争鸣，我看应该成为我们的方针……在艺术方面的百花齐放的方针，学术方面的百家争鸣的方针，是有必要的……现在春天来到了嘛，一百种花都让它开放，不要只让几种花开放，还有几种花不让它开放，这就叫百花齐放。百家争鸣，是说春秋战国时代……诸子百家，大家自由争论。现在我们也需要这个。①

“双百”方针的提出并不意味着文艺为工农兵服务的传统失去其话语力量，恰恰相反，双百方针是与文艺为工农兵服务的方向紧密结合在一起的。确切地讲，百花齐放、百家争鸣仍然要服膺于为工农兵服务的文艺政策。1956年5月26日，中宣部部长陆定一代表中央在怀仁堂向知识界传达“双百方针”的一次讲话中明确地阐述了这一点：

> 对于文学艺术工作，党只有一个要求，就是“为工农兵服务”，今天来说，也就是为包括知识分子在内的一切劳动人民服务。……有为工农兵服务的文艺，有为帝国主义、地主、资产阶级服务的文艺。我们所需要的，是为工农兵服务的文艺，为人民大众服务的文艺。②

“双百”方针提出后，音乐创作、音乐表演和音乐批评领域在较为宽松的政治环境下出现了暂时的难得的自由氛围，工农兵音乐思潮也在与“双百”方针的结合之下获得了进一步的发展，音乐文化建设总体呈现出健康而积极发展的良好态势。遗憾的是，“反右”运动的爆发和“大跃进”的持续发展，使双百方针和工农兵音乐思潮的发展步入狭窄的“左”的政治思潮的胡同，工农兵音乐思潮中越来越多地反映出政治指挥棒的制约，广大音乐工作者原本充满热情主动融入工农兵生活、为工农兵而创作的积极性受到严重打击，为工农兵服务的艺术实践中更多地增添了一份被动的服从。

---

① 毛泽东：《百花齐放、百家争鸣应该成为我们的方针》，中共中央文献研究室编《毛泽东文艺论集》，中央文献出版社，2002年版，第143—144页。

② 陆定一：《百花齐放，百家争鸣——1956年5月26日在怀仁堂的讲话》，《人民日报》，1956年6月13日第二版。

小　结

发轫于“新音乐运动”[①]之际的工农兵音乐思潮，在新中国成立之后的很长一个历史时期，一方面获得了进一步的发展并在音乐实践中取得了一定的成就，另一方面则在经过“大跃进”“文革”等一系列社会政治运动的洗礼后，在“左”的道路上一步步走向异化，阻碍了音乐文化的多样化繁荣发展，最终丧失了其原本具有的一些闪光的思想内涵。这一思潮在中华人民共和国成立初期的表现仅仅是其逐渐走向高潮的开始。由于这一思潮在音乐价值观上的“排他性”，即以工农兵音乐价值作为最高和唯一标准，又由于这一音乐价值观始终是与接连不断的政治运动联系在一起，因此，在这一思潮统领下的音乐创作、表演、教育、批评等音乐实践领域越来越滑向高产低质的下坡，其中尤以音乐创作为甚。狭隘地强调和片面地贯彻与政治相结合的路线，造成了音乐创作中普遍存在公式化、概念化、一般化的问题，最能体现为工农兵服务的声乐创作尤其是群众歌曲占有绝对的数量优势。音乐批评领域的突出表现则是对作为工农兵音乐对立面的所谓“资产阶级音乐”进行越来越猛烈的批判。

对工农兵音乐思潮做长时段的历史叙事已非本文篇幅所能承载，但作为中华人民共和国成立初期最有影响力的音乐思潮现象，工农兵音乐思潮的方方面面均值得加以深入的研究与反思，理应引起中国近现代音乐史学的进一步关注与思考。

（原载《音乐研究》2016 年第 6 期）

---

① “新音乐运动”并非现在学界普遍认为的只是由吕骥等“左翼”音乐家于 1936 年提出并展开活动的革命音乐运动。实际上，最早明确提出“新音乐运动”者是 1929 年留法归国的陈洪，而后萧友梅等一批有着留洋经历的音乐家均提出了旨在强调学习西乐、创造中国新音乐的“新音乐运动”论，只不过没有形成统一的组织和领导者而是通过各自的新音乐活动自觉践行新音乐运动的主张。1935 年左翼音乐组织解散后，吕骥、聂耳等人在当时“新兴音乐运动”（即学界后来统称的“左翼音乐运动”）的基础上，基于抗日救亡的现实，也提出了“新音乐运动”的主张并形成了广泛的社会影响，其主旨在于创造无产阶级革命音乐。本文所指“新音乐运动”即为后者。因此，中国近代音乐史事实上存在着两个不同宗旨、目的和音乐观念的“新音乐运动”，需要加以区别对待，特别是应该正视由学院音乐家最早提出并各自实践的“新音乐运动”的存在。详见冯长春：《两种新音乐观与两个新音乐运动》一文（《音乐研究》，2008 年第 4 期、2009 年第 1 期连载）。

建国十七年关于抒情歌曲的批评与批判

引　言

延续20世纪三四十年代的革命音乐传统,1949年后的很长一个历史时期,音乐创作的主要体裁是声乐艺术,其中群众歌曲占有非常突出的地位。吕骥曾说过:

> 必须认识(到)以钢琴提琴音乐为主的时代已经过去了,那是资产阶级的个人主义时代的旧观点。今天是群众的时代,音乐也是群众音乐时代,群众音乐是以声乐为主,不是以器乐为主,尤其不是以西洋的钢琴提琴等独奏乐器为主。根据今天工作的需要,一般作曲者主要不是学习钢琴曲与提琴曲的创作技术,而是需要学习西洋齐唱歌曲,特别是苏联群众歌曲所表现的感情以及表现感情的方法与经验,以为我们的借鉴。①

吕骥的观点代表了20世纪40年代解放区音乐创作的主要思想。受这种狭隘音乐思想的影响,尽管中华人民共和国成立后很长一个历史阶段音乐创作依然是一个声乐的时代,但声乐创作的确是以群众歌曲创作为主,抒情歌曲所占比重并不大。而且,受音乐观念惯性思维的影响,抒情歌曲总是容易被视为是小资产阶级情调乃至资产阶级音乐思想的产物,从而成为音乐批评重点关注的对象。中华人民共和国成立17年,围绕抒情歌曲所展开的一系列音乐批评以及进而上

---

① 吕骥:《学习技术与学习西洋的几个问题》,《人民音乐》,1948年第一卷第一期,第1页。

纲上线为政治性批判的音乐事件，成为这一时期左倾音乐思潮最为突出的标志之一。这些批评与批判活动大致可以分为中华人民共和国成立初期、“大跃进”和60年代前期等几个阶段。

众所周知，中华人民共和国成立初期的音乐批评是与共产党对知识分子所进行的“兴无灭资”的思想改造以及一系列政治运动、政治任务联系在一起的；此外，对电影《武训传》[①]、《〈红楼梦〉研究》[②]、“胡风反革命集团”[③]等的全国性大批判也对音乐领域产生了直接的影响。因此，这一时期音乐领域里发生的一系列旷日持久的音乐批判活动，与上述政治气候密切相关。

一、对《毛泽东之歌》等“小资产阶级情调”歌曲的批判

音乐领域里对“小资产阶级情调”的批判，早在1930年代共产党领导的“新音乐运动”中即已开始，一些不能正面、积极表达革命情感的抒情歌曲往往会被指责为感伤主义的或小资产阶级情调的作品，有的作品甚至被冠以“黄色音乐”的帽子遭到唾弃。这种以阶级分析的耳朵审听音乐的作风并没有随着新中国的成立而改变，相反却是得到了进一步的发展。对《毛泽东之歌》《告诉我，来自祖国的风》等歌曲的批判，就有力地说明了这一点。

---

① 电影《武训传》由著名导演孙瑜执导完成于1950年，讲述的是清末义丐武训乞讨兴学的故事。电影上映后得到群众的好评，但也引发一些批评，其中以《文艺报》，1951年第四卷第一期发表的贾霁文章《不足为训的武训》为代表。5月20日，毛泽东在《人民日报》发表社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》。社论认为，《武训传》不去歌颂清末中国人民反帝反封建的斗争反而狂热地宣传封建文化，歌颂武训对反动统治阶级的奴颜婢膝，而对《武训传》的赞美同时反映了文化界的思想混乱已经相当严重，一些共产党员丧失了批判能力，向资产阶级的反动思想投降。社论发表后，全国掀起了批判《武训传》的政治运动，不少人遭到批判和牵连。

② 1954年《文艺报》第十八号转载了山东大学青年学生李希凡、蓝翎在《文史哲》发表的批评俞平伯《红楼梦》研究中唯心主义观点的文章《关于〈红楼梦简论〉及其他》，配发的编者按指出李、蓝二人的基本观点是正确的，值得注意。曾经多次研读过《红楼梦》的毛泽东于10月16日给中央政治局及相关同志写了《关于“红楼梦研究”问题的一封信》，指出“事情是由两个‘小人物’做起来的，而‘大人物’往往不注意，并往往加以阻拦，他们同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心做资产阶级的俘虏”。10月18日，中国作家协会党组召开会议传达了毛泽东的这封信。《人民日报》分别于10月23、28日发表了钟洛的《应该重视对〈红楼梦〉研究中的错误观点的批判》和袁水拍的《质问〈文艺报〉编者》两文，自此，全国展开了对《红楼梦》研究中的资产阶级思想以及胡适派反动唯心主义思想的批判运动。
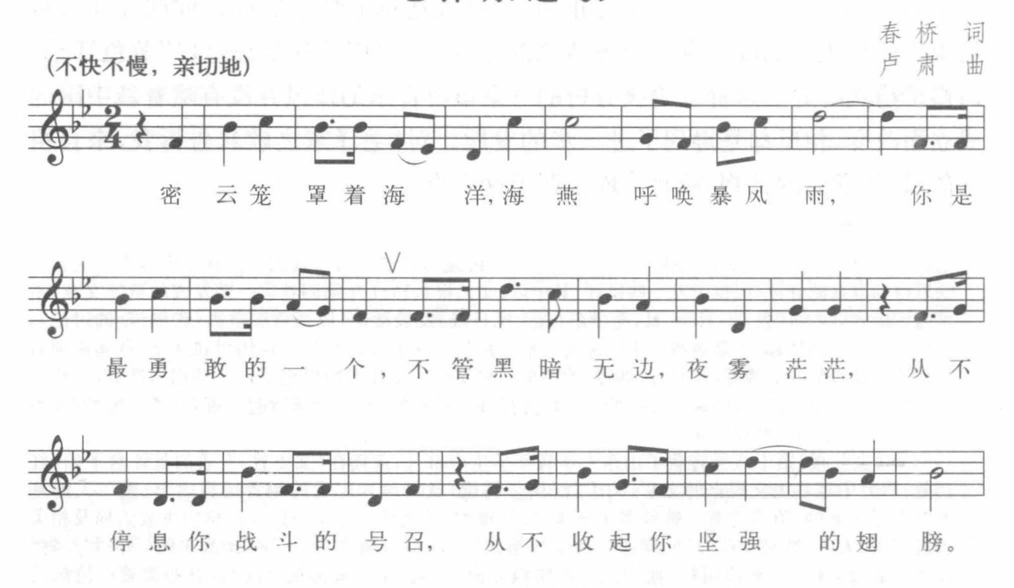
③ 胡风（1902—1985）是我国现代著名文艺理论家、诗人和文学翻译家，原名张光人。1954年，胡风因向中共中央写了《关于几年来文艺实践情况的报告》（即“三十万言书”）遭到批判，后被定为“胡风反革命集团”之首，被捕入狱。“胡风反革命集团”是一场冤案，全国有两千余人受到不同程度的审查，逮捕和隔离近两百人，绝大多数人在铁窗里度过了冤案岁月，直到1980年才彻底平反。

(一) "浓厚的小资产阶级感情"的《毛泽东之歌》

中华人民共和国成立初期，对《毛泽东之歌》的批判成为这一时期最早产生重要社会影响的抒情歌曲批判活动，这几乎已经是被历史遗忘了的一桩历史事件。[①]

1941 年"七一"前夕，由春桥[②]作词、卢肃[③]作曲的《毛泽东之歌》成为 1940—1970 年代数以万计的毛泽东颂歌中最早的一首抒情歌曲，并在当时的青年学生中产生了广为传唱的影响。一位网民曾在一篇短文中这样回忆这首歌曲当时所受欢迎的程度：
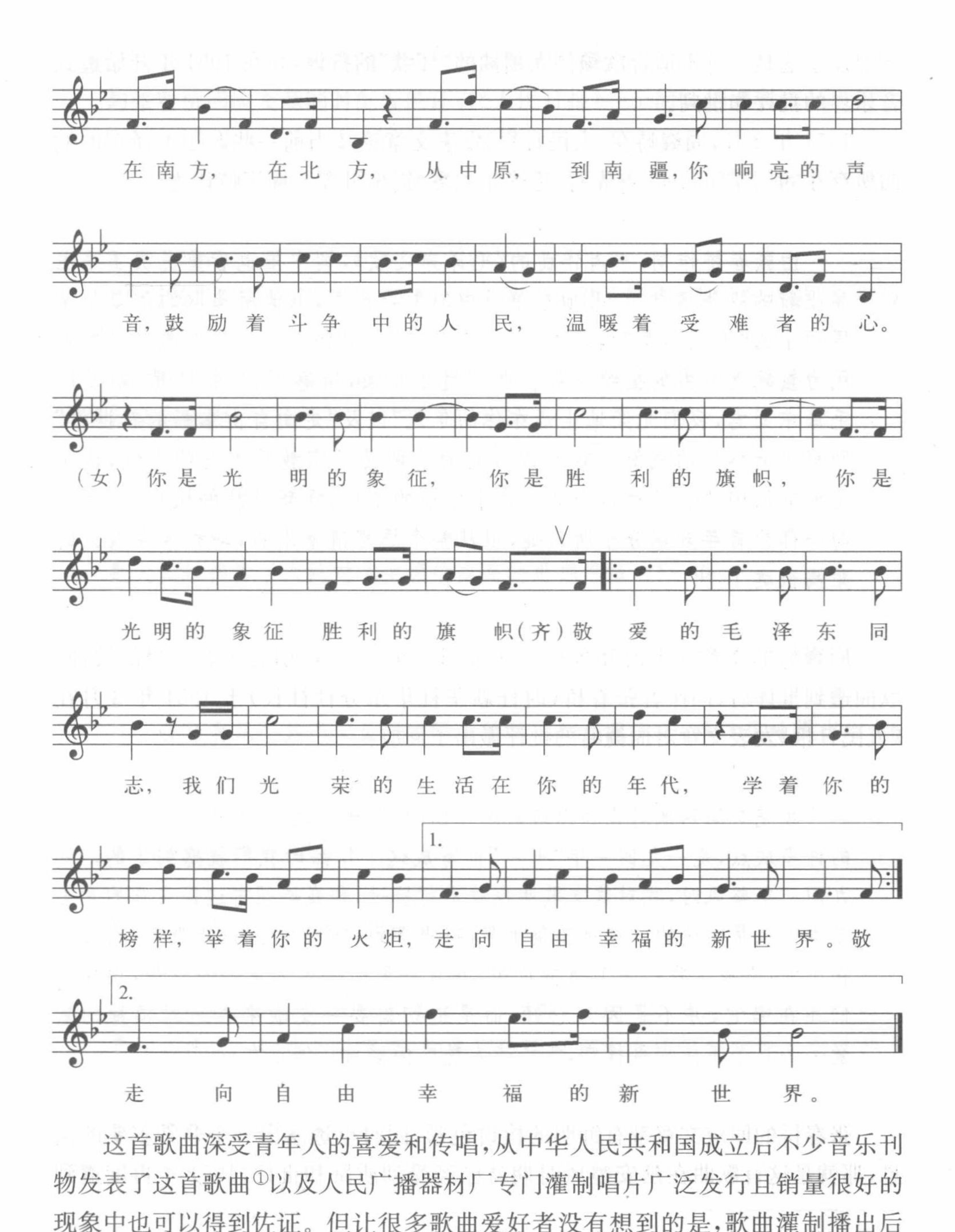
> 每当学校里、市里开大会、游行活动，此歌每会必唱……爱唱这首歌不能说是由于政治挂帅，什么热爱领袖之类的高调，而是因为它曲调优美、开朗、舒畅，具有西方风格(当时从报上知道在北京学习的外国留学生也爱唱)。但进入大学后，政治运动一个接一个，这首《毛泽东之歌》从此就不见了。



① 关于《毛泽东之歌》的批判事件，笔者曾发表《被禁唱的领袖颂歌——中华人民共和国成立初期对〈毛泽东之歌〉的批判》一文(载《音乐探索》，2011 年第 3 期)专门加以论述，本文仅作简单介绍。由于这首歌曲已不太容易见到和听到，本文特附谱例。

② 春桥，即张春桥(1917—2005)，时任《晋察冀日报》副总编辑。

③ 卢肃(1917—2004)，毕业于延安鲁艺音乐系，时任晋察冀边区华北联合大学文艺学院音乐系主任，独幕歌剧《团结就是力量》的曲作者。



这首歌曲深受青年人的喜爱和传唱，从中华人民共和国成立后不少音乐刊物发表了这首歌曲①以及人民广播器材厂专门灌制唱片广泛发行且销量很好的现象中也可以得到佐证。但让很多歌曲爱好者没有想到的是，歌曲灌制播出后

① 如上海华东人民广播电台广播乐团编辑的《歌选》(1949 年第 12 期)、仰光华侨合唱团编印的《伊江歌选》(1950 年第 8 期)等。

却引发了这是一首不适合歌颂伟大领袖的"坏歌"的批评，并在1951年开始遭到音乐界的批评和批判。

1951年2月，周巍峙在《人民日报》发表文章论及当前一些歌颂毛泽东的歌曲所存在的创作问题时，首先对《毛泽东之歌》提出批评。周巍峙认为：

> 由张春桥作词、卢肃作曲的《毛泽东之歌》，词中虽也着重说明了毛主席刚毅的战斗精神，以及他在革命中的领导作用，但他所选取的形象是暴风雨中的"海燕"，是"黑暗无边，夜雾茫茫"。对伟大领袖与迅速发展的人民力量缺乏有力的描绘。加上曲调过于平淡，情感沉郁，特别是"敬爱的毛泽东同志，我们光荣地生活在你的年代"以及"走向自由幸福的新世界"则更带有感伤的成份。有人认为它的情调受了宗教赞美诗的影响，这不是没有原因的。虽然这个歌曲是十年前的创作，在新解放的城市中，也曾为一部分青年知识分子所欢迎，但从整个思想情感来看，却和现在人民的距离很远了。①

周巍峙的文章在上海和各地一些报刊上作了转载，引起了音乐界的关注。歌曲遭到批评后，词作者张春桥（时任新华社华东分社社长）于1951年3月在《人民日报》发表文章对周巍峙的批评做出了回应：

> 我完全同意他对我和卢肃同志合作的《毛泽东之歌》的意见。他所指出的许多缺点，是一九四一年"七一"前写成这个作品时我们就感到了的。一九四三年整风时，我对这支歌曲也曾进行检讨，和巍峙同志这篇文章的意见基本上也是一致的。经过整整十年，每当听到人们还在唱这支歌时，内心实在不安，它成了我的一个精神负担，并且一天比一天沉重……我想，现在人们还在唱它，并不是因为它好，而是迫切需要一支歌来表达对领袖的敬爱……为了不使它再推广，我已请人民广播器材厂停止发行。②

张春桥的回应文章带有鲜明的检讨色彩，同时也透露出一个非常重要的信息，那就是这首歌曲在延安整风时期就已经受到质疑和批评，1951年再度遭到

---

① 周巍峙：《略谈歌颂毛主席的歌曲创作》，《人民日报》，1951年2月11日第五版。本书后收入作者文集《年方九十——周巍峙文集》第1卷（中国文联出版社，2006年版），但关于《毛泽东之歌》的批评文字作了删除。

② 张春桥：《〈毛泽东之歌〉的作者对批评的答覆》，《人民日报》，1951年3月11日第五版。

批评反映了“左”的音乐批评观念的一贯延续和发展。

与张春桥回应文章同时配发的还有《人民日报》一个简短的编者按：

> 这个歌曲，除人民广播器材厂停止发行外，各地广播电台应即停止播送。[1]

“编者按”寥寥数字但却字字千斤，实质上宣布了禁止《毛泽东之歌》的继续演唱和传播。

批评并没有结束，除周巍峙的批评文章外，《文艺报》发表了署名咏群的批评文章。文章认为：

> 词作本身是有缺陷的，但作曲者不仅没有去填补那缺陷（也许是有困难的），反而扩大了它，使人愈唱愈难受起来。我认为这在艺术形象的创造上是大大地损害了人民对毛主席的崇高的思想感情的！[2]

作者还提供信息说：

> 曾经有几个共产党员联名写信给他们的上级党委，很严重地提出对《毛泽东之歌》的意见，大意是说：每当听到这首歌曲的时候，感情上总像是受了很重的打击一样，实在是受不了这样的打击，因为这首歌曲所表现的感情是非常不健康的，甚至是沉郁的。[3]

《文艺报》为本文所配发的编者按指出：

> 我们希望这一意见能引起音乐工作部门的注意，并建议音乐工作的负责同志将这一歌曲加以审查，如果它的确有损于人民领袖的伟大形象和人民对于领袖的敬爱的感情，就应当停止演唱，加以必要的修改，所灌的唱片亦应予以销毁。[4]

---

① 张春桥：《〈毛泽东之歌〉的作者对批评的答覆》，《人民日报》，1951 年 3 月 11 日第五版。
② 咏群：《从〈毛泽东之歌〉谈起》，《文艺报》，1951 年第三卷第九期，第 18 页。
③ 咏群：《从〈毛泽东之歌〉谈起》，《文艺报》，1951 年第三卷第九期，第 17 页。
④ 《编者按》，《文艺报》，1951 年第三卷第九期，第 17 页。

除作为党报的《人民日报》和文艺界权威刊物《文艺报》刊发了批评文章外，中国音协机关刊物《人民音乐》也收到批评文章，文章除对歌曲本身存在的问题加以指摘并认为它是一首“坏歌”外，对唱片制作者也进行了责难：

《毛泽东之歌》诚然是一首富有小资产阶级情调的不健康的歌曲。以这样的歌曲来歌唱人民领袖的伟大形象是不恰当的……这支歌曲所以坏到今天大家所认为的那种程度，除了歌曲作者应负主要责任外，为该曲灌制唱片的指挥者也要负一部分责任。[1]

不难看出，对《毛泽东之歌》的批评实际上已经上升到政治和阶级斗争的高度。鉴于《毛泽东之歌》的历史影响和作品存在的“严重问题”，唱片又是上海人民广播电台广播乐团灌制，上海音协于是在1951年4月20日专门召开了有丁善德、向隅、杨嘉仁、姚牧、司徒汉等三十位音乐家参加的座谈会，会议由上海市音协驻会负责人夏白主持。座谈会围绕着《毛泽东之歌》以及周巍峙、咏群的批判文章展开讨论和批判。

座谈会围绕《毛泽东之歌》的“像挽歌”一样的曲调问题、不能正确表现领袖形象的歌词问题以及根本上反映了鲜明的小资产阶级情调的思想问题等方面，展开了深入的批判。批判的结果就是建议电台不要再播放这首歌曲。[2]

关于《毛泽东之歌》的批判自上海音协的座谈会后基本结束，批判的结果只有一个，那就是这首歌此后不再广播和演出，并最终被人们慢慢遗忘。[3]

值得注意的是，中国音协虽然没有展开对《毛泽东之歌》的更大范围的批判，但音协主要领导对这首歌的批判应该是有所表态和支持的。1954年，吕骥在一篇谈群众歌曲创作的文章中写道：

有些歌曲，其实不一定都是抒情歌曲，确实有些不健康的成分，是以个人的、陈旧的、轻浮的情感代替了新的、乐观的、健康的人民情绪……《毛泽

---

① 顾翌：《指挥者和演唱者要更认真、更慎重些——关于〈毛泽东之歌〉的一点补充意见》，《人民音乐》，1951年第二卷第六期，第20页。

② 座谈会主要内容见上海市音协《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》，1951年第一卷第三期。

③ 以两本比较重要的音乐资料集为例，上海文艺出版社，1978年出版的《毛泽东颂》歌曲集和中国文联出版公司1997年出版的《中国新文艺大系·1937—1949》(音乐集)中均未收录春桥作词、卢肃作曲的《毛泽东之歌》。

东之歌》就是明显的例子。[1]

不难看出，吕骥是把《毛泽东之歌》视为抒情歌曲创作的反面典型加以举例的。

客观地讲，从歌词和乐谱来看，《毛泽东之歌》算不上是一首比较完美的作品。但从1941年歌曲创作时的历史状况来看，歌词还是比较诗化地表达了对社会现实的感受和对毛泽东由衷的赞美，歌词创作明显受到了高尔基《海燕之歌》的影响。歌曲旋律中被指为具有沉郁乃至挽歌情调的乐句，很大程度上也受制于演唱者的二度创造是否成功。因此，批评者的要求难免带有时过境迁后的苛求历史和主观主义之嫌。至于对歌曲旋律的指责，同样是受到了中华人民共和国成立后歌颂领袖歌曲创作的要求所影响。与当时多数以进行曲风格或豪迈激昂的颂歌体裁创作的赞美毛泽东的歌曲相比，这首歌曲的确显得抒情有余而豪情不足。但音乐作品的感情是不可以列账单的，《毛泽东之歌》之所以在当时受到青年人的喜爱，恰恰是因为歌曲较为流畅优美的旋律及其所传达出的深沉而不失乐观的情感。以今天的眼光来看，这首歌曲无论如何也不是批评者所抨击的那样——是一首“坏歌”。

（二）“小资产阶级缠绵情调”的《告诉我，来自祖国的风》

《歌曲》杂志1954第13期上发表了由管平、晨耕据志愿军战士蔡庆生诗歌改词，晨耕作曲的抒情歌曲《告诉我，来自祖国的风》。作品表达了一位守卫在朝鲜军事分界线的志愿军战士思念祖国与亲人的思想感情。歌曲发表后引起了较大差异的或褒或贬的评价。音乐评论家李凌首先对这首歌曲给予了充分的肯定：

> 这首歌平易、简洁，但不一般化。这里有着深刻的、亲切而动人的意境，也有着细致、具体而朴实的感情。它出自内心火热的要求，而通过平易、简洁的语言表现出来，这是非常可贵的。[2]

李凌的评价并没有得到普遍的认同，相反，《人民音乐》等刊物随后发表了一

---

① 吕骥：《为创作更多更好的群众歌曲而努力——关于群众歌曲创作的几个问题》，《人民音乐》，1954年4月号，第7页。

② 李凌：《首都音乐演出述评》，《文艺报》，1954年第十六期，第35页。

些带有政治性的尖锐的批评文章，署名泽民和戈风的文章最具代表性。泽民认为：

> 这支歌子在情感上和艺术形象上失败的，在音乐方面是把人领向小资产阶级的思想情感的深渊里去的。听了这首歌使人不愉快……它本身并没能洗清小资产阶级的感情——狂热性。它并没表现了真正的无产阶级战士的诚恳、亲切而深长的情感。①

戈风的文章则认为：

> 志愿军战士那种爱国主义与国际主义高度结合的伟大气质，在这个作品中是一丝一毫也看不出来的……不应该用一种小资产阶级知识分子的缠绵情调脆弱情感去代替战士健康的淳朴的思想情感……这样迎风望月感慨万端的情绪是低沉的，消极的，这完全不是合乎手执武器面对敌人斗志昂扬情绪乐观高唱战歌气魄雄伟的志愿军部队和革命战士的精神状态，这显然是一种小资产阶级吟风弄月触景伤情式的思想情绪……《告诉我，来自祖国的风》不是一首好歌。②

泽民和戈风的批评很容易让人想起战争年代以救亡歌曲标准评价一切音乐创作的作风，明显表现出以上纲上线的政治标准代替音乐的艺术标准，同时带有庸俗社会学和机械反映论的特点。反映这种庸俗的音乐语义学观念的文章并非上述两篇，还有人认为，《告诉我，来自祖国的风》虽不失为一首较好的抒情歌曲，但歌曲所采用的三拍子带有舞曲的味道和轻佻的情绪。③

泽民和戈风两文的否定性评价引发了截然相反的意见。一些文章认为，戈风的批评文章充满着主观片面、机械割裂和形式主义的看法，因此得出许多武断的错误结论。《告诉我，来自祖国的风》"是一首比较优秀的部队抒情歌曲"；④"歌曲的基调是健康、质朴、明朗的……自发表以后就受到广大群众的热烈欢迎"；⑤歌曲的"想象是自然的，合情合理的，并没有使人觉得它是离开了现实的

---

① 泽民：《对〈告诉我，来自祖国的风〉的意见》，《人民音乐》，1955年1月号，第16页。
② 戈风：《〈告诉我，来自祖国的风〉不是一首好歌》，《人民音乐》，1955年2月号，第27—28页。
③ 刘兆江：《我对〈告诉我，来自祖国的风〉的意见》，《人民音乐》，1955年5月号，第14—15页。
④ 管平：《关于戈风同志对〈告诉我，来自祖国的风〉的批评的几点意见》，《人民音乐》，1955年2月号，第30页。
⑤ 黄震：《对泽民同志文章的几点意见》，《人民音乐》，1955年3月号，第17页。

基础去幻想，违反了生活的真实去虚构……从总的倾向来看，仍不失为一首比较好的抒情歌曲。在抒情歌曲十分缺乏的今天，我们对于任何一部新的作品，都应该采取一种十分珍重和加意爱护的态度”。①

一篇题为《不要乱扣“小资产阶级情感”的帽子》的短评文章比较形象地揭示了当时“小资产阶级情感”的帽子随处可见的现象：

> 一些人……根据自己对于人民生活的公式化要求，甚至不加任何分析，不分青红皂白地就把“小资产阶级情感”的帽子往它们头上一扣，竟轻率地把一些新创作的抒情歌曲一笔抹煞……在存在着公开半公开的对抒情歌曲乱扣帽子的情况的同时，也出现了一些莫名其妙的论调。有的人说：“音阶下行是感情不健康的表现”；有的人说：“民歌应该唱快，不能唱慢，因为唱慢了就有小资味”；有的人说：“三拍子的歌曲听起来很不健康，中国根本就没有这种传统”；有的人甚至认为苏联抒情歌曲《库玛茨之夜》《红莓花开》等也有小资产阶级情调。②

一位自称是“不懂音乐”的作者则一针见血地指出了泽民观点的问题所在：

> 他把艺术的真实和生活的真实等同起来，而对战士作抽象的理解，不懂得战士丰富多彩的精神面貌。③

在对歌曲《告诉我，来自祖国的风》进行讨论的同时，中国音协创作委员会从1954年底至1955年上半年发起了全国性的关于抒情歌曲创作的大讨论，其间发表了大量批评与反批评的文章。《人民音乐》编辑部专门对此次大讨论撰写了综述文章。综述文章比较客观地指出有关这首歌曲几个方面的两种不同意见。关于歌词，批评观点认为它脱离了志愿军这一特定人物及其特定环境，是不真实和不健康的；反批评观点则认为这是艺术的真实高于生活的真实。关于曲调，批评观点认为它过于模仿朝鲜音乐而失于民族风格；反批评观点则认为对朝鲜音调的引用恰到好处地表现了歌词的意境。对于歌曲的总体评价，多数人认为这是一首受欢迎的部队抒情歌曲，对于这首歌曲所作批评的态度，多数人认为不能因为歌曲中所具有的一些缺点就乱扣“小资产阶级”的帽子，音乐批评存在过于

---

① 艾克恩：《谈谈〈告诉我，来自祖国的风〉的歌词》，《人民音乐》，1955年5月号，第7—9页。
② 其庄：《不要乱扣“小资产阶级情感”的帽子》，《人民音乐》，1954年12月号，第48页。
③ 王福焜：《对泽民同志意见的商榷》，《人民音乐》，1955年3月号，第16页。

粗暴的现象。[①]

中华人民共和国成立初期遭到禁唱或批判的歌曲远不止上文详述的两首作品。歌曲《解放区的天》就被认为是与《毛泽东之歌》一样，"是以个人的、陈旧的、轻浮的情感代替了新的、乐观的、健康的人民情绪"，[②]戴上了一顶小资产阶级的帽子。中华人民共和国成立前夕曾广为传唱的歌曲《你是灯塔》，则因为在开国大典军乐中演奏此曲时苏联代表听后说了一句"像是追悼歌"，从此遭到禁唱，直到80年代才得以"平反"。[③] 这种现象在中华人民共和国成立30年间屡见不鲜，因此，"左"的音乐批评之所以成为一股杀伤力极大的思潮，正是因为它不是针对少数几首音乐作品个案，而是具有相当的普遍性。

二、对《九九艳阳天》等抒情歌曲的讨论与批判

对"小资产阶级情调"的抒情歌曲的批评与批判，在如火如荼的"大跃进"时期又有值得一提的一页。比较引人注目的是对歌曲《九九艳阳天》《小燕子》等歌曲的讨论。

（一）"软绵绵的"《九九艳阳天》

歌曲《九九艳阳天》是1958年初上演的电影《柳堡的故事》中的插曲，石言、黄宗江作词，高如星作曲。这部如今被认为是开军事爱情电影题材之先河的作品一经上演，立刻在全国引起极大反响，特别是影片中的插曲《九九艳阳天》更是不胫而走，成为街头巷尾广为传唱的流行歌曲。但是，歌曲在传唱过程中也引发了一些截然不同的评价，甚至遭到一些贬低性的批判，《人民音乐》《北京日报》《大众电影》等报纸杂志发表了大量有关《九九艳阳天》的讨论，讨论意见基本可以分为两种：一种观点是对这首歌曲表示充分认可或基本肯定；另一种观点是对歌曲做反面的批评乃至批判。

肯定这首歌曲的观点认为：

---

① 参见本社编辑部《读者对〈告诉我，来自祖国的风〉的意见》，《人民音乐》，1955年4月号，第24—25页、5月号，第16—17页。

② 吕骥：《为创作更多更好的群众歌曲而努力——关于群众歌曲创作的几个问题》，《人民音乐》，1954年4月号，第7页。

③ 沙洪、久鸣：《革命歌曲〈你是灯塔〉的遭遇》，《炎黄春秋》，2001年第11期，第78—80页。

字里行间流露着一种革命乐观主义情绪……赞扬了他们的朴实而又纯真的爱情。歌词始终没有离开故事的主题思想，而且在一定程度上帮助了主题的发挥，通过歌声，把那些在对话中难以表达的思想感情传达给了观众……歌词的风格异常朴素，通俗易懂，而且语言洗练……作曲者基于歌词的这些优点上较成功地创造了一个非常鲜明的音乐形象。[①]

作曲家李焕之在《大众电影》发表文章明确指出这是一首好歌：

能在群众中流行的歌曲，并不一定都是好歌，但应该承认：群众真正喜欢的歌曲，大多数都是好的……《九九艳阳天》之所以这样快流传开来，归根到底还是歌曲本身的质量问题。也就是说：这是一首好歌。[②]

针对此前批判"黄色音乐"运动中有文章认为《九九艳阳天》像黄色歌曲并与《天涯歌女》进行比较的观点，李焕之认为尽管两者都是江南民歌的韵调，但两首歌曲的格调是不相同的，《九九艳阳天》有着作曲家的创造，"是一首优美动人的好歌，曲调的创作是十分成功的"。[③]

作曲家瞿希贤也对这首歌曲给予了热情的肯定：

《九九艳阳天》是一首比较成功的爱情歌曲，这首歌曲的情调是委婉动人的；旋律比较优美，并且有令人亲切的南方民歌的色彩。在爱情歌曲缺少而群众又感到需要的今天，这首歌受到欢迎是可以理解的。[④]

瞿希贤道出了这首歌曲广受欢迎的主要原因——"爱情歌曲缺少而群众需要"，但是，在"反击黄色音乐"、提倡大唱革命歌曲的年代，瞿希贤还是小心翼翼地补充了这样一段文字：

特别是在和黄色歌曲作战的时候，一首比较健康的爱情歌曲的出现，应该是值得我们欢迎的……政治是统帅我们歌唱生活的主流，应该是直接鼓

① 澎潮：《谈电影插曲〈九九艳阳天〉》，《人民音乐》，1958年3月号，第8页。
② 李焕之：《〈九九艳阳天〉是一首好歌》，李群编选《李焕之音乐文论集》（上册），人民音乐出版社，2006年版，第238页。
③ 李焕之：《〈九九艳阳天〉是一首好歌》，李群编选《李焕之音乐文论集》（上册），人民音乐出版社，2006年版，第239页
④ 瞿希贤：《什么是音乐生活中的主流？——也谈〈九九艳阳天〉》，《北京日报》，1958年4月24日。

舞干劲的令人情绪奋发的歌曲。在响亮的《社会主义好》的歌声中,夹几声《九九艳阳天》会显得更加妩媚动人。但是如果没有《社会主义好》,而到处都是"十八岁的哥哥坐在河边",那气氛该多么不调和啊!①

对《九九艳阳天》做出严肃批评乃至严厉批判的观点认为:

它的音乐风格是有问题的……我好像又听到了解放前扬州姑娘的卖唱时的那种扭扭捏捏的音乐,格调也使我想到了周璇唱的《天涯歌女》……在《九九艳阳天》里我所感受到的是一种软绵绵的不够健康的情绪。②

这种评价已经离"黄色音乐"的定性相去不远了。针对李焕之对这首歌曲的肯定,伍雍谊发表文章与之商榷,认为这首歌曲的确容易使人想起《天涯歌女》,虽然不能说这是一首黄色歌曲,但它在思想情感的表现上存在重大缺点,没有反映出一个革命者对待爱情的应有态度,渲染了爱情关系。因此,伍雍谊断定:

归根结底,问题是在于:这不是一首好的爱情歌曲。③

《九九艳阳天》究竟是不是一首好歌?李凌在《北京日报》发表评论文章认为,《九九艳阳天》基本上是好的,但在内容和曲调方面也是有弱点和缺点的,一些乐句的旋律带有缠绵、隐晦的情调,唱得不恰当就容易变成忧郁、轻佻,歌曲总体的格调是不高的。④

邓映易的观点则更为明确也更具有代表性,认为歌曲的歌词反映了男主人公新四军战士李进"混乱的思想",歌曲的曲调"是软绵绵的",总之,"这首歌的歌词表现了一种小资产阶级的粉红色的爱情的幻想"。⑤

否定性的观点基本一致,那就是《九九艳阳天》带有小资产阶级情调,格调不高。

讨论继续升温,不少报纸杂志发表了相关文章,《人民音乐》1958 年第 5、6

---

① 瞿希贤:《什么是音乐生活中的主流?——也谈〈九九艳阳天〉》,《北京日报》,1958 年 4 月 24 日。
② 李桂芬:《唱〈九九艳阳天有感〉》,《人民音乐》,1958 年 3 月号,第 8 页。
③ 伍雍谊:《抒情歌曲的创作要不要继承与发扬"五四"以来的优秀传统——对李焕之同志关于〈九九艳阳天〉一文的商榷》,《人民音乐》,1958 年 5 月号,第 10 页。
④ 李凌:《从〈九九艳阳天〉谈起》,《北京日报》,1958 年 3 月 28 日。
⑤ 邓映易:《我们应当把什么样的歌曲给青年?》,《人民音乐》,1958 年 4 月号,第 18 页。

月号大篇幅编发了有关《九九艳阳天》不同观点的若干批评文章，编辑部配发的“编者的话”认为“《九九艳阳天》所引起的争论，不仅仅是关系到某一首歌曲评价上的问题，也涉及关于抒情歌曲和爱情歌曲的创作和看法以及关于群众音乐生活和歌咏活动等一系列问题”，号召为此“继续展开讨论”。[①]

从《人民音乐》两期连续发表的批评文章来看，对这首歌曲依然主要分为褒贬分明的两种观点。肯定性的观点明确指出这是一首很健康的歌曲，有的文章还介绍了《九九艳阳天》在部队中受到广大官兵的欢迎，有的则明确反对邓映易对歌曲所作的“小资产阶级的粉红色的爱情的幻想”的批判，认为《九九艳阳天》是一首“健康、明快、曲调悦耳、动听的好歌”。[②] 否定性的观点多数依然认为歌曲“过于缠绵”“轻飘飘”“故意卖弄风情”，甚至明确表示“不喜欢”“不宜青年人唱”“不是一首好的爱情歌曲”，指出歌曲的“创作方向值得研究”。[③] 除意见完全不同的文章外，其余文章大都采取了“四六开”或“三七开”的态度，认为歌曲既有其值得肯定的积极的一面，也有其必须批判的消极的一面。

值得一提的是，谭冰若和冯灿文在批评文章中分别指出了《九九艳阳天》之所以受到群众的欢迎，主要原因在于当前缺乏好的抒情歌曲创作，群众在传唱《九九艳阳天》过程中对歌曲所产生的一些不同感受乃至格调不高的喜好，恰恰需要音乐批评的干预和引导，从而为这场带有批判性质的讨论带来了较为理性的学术性。[④]

热火朝天的“大跃进”运动中，一方面是群众对抒情歌曲的强烈需要，一方面是一些左倾人士杞人忧天式的批判。这不由使人想起抗战时期对陈洪的《战时音乐》一文的批判。[⑤] 一个非常简单的道理是，不管是艰苦的抗战时期还是狂热

---

① 《编者的话》，《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 20 页。

② 参见振法：《战士喜爱〈九九艳阳天〉》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 13—14 页)、范西姆：《〈九九艳阳天〉是一首很健康的歌曲》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 16 页)、胡国强：《不能同意邓映易的意见》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 17 页)等文。

③ 参见郑周：《〈九九艳阳天〉过于缠绵》(《人民音乐》，1958 年号，第 15 页)、胡明：《我们这里不喜欢〈九九艳阳天〉》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 14 页)、竹兰：《这不是一首好的爱情歌曲》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 18 页)、过友桂：《〈九九艳阳天〉不适宜给青年人唱》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 18 页)、李辛：《〈九九艳阳天〉的创作方向值得研究》(《人民音乐》，1958 年 5 月号，第 16 页)等文。

④ 谭冰若：《创作反映我们时代精神的抒情歌曲》(《人民音乐》，1958 年 6 月号，第 21—23 页)，冯灿文：《怎样对待抒情歌曲》(《人民音乐》，1958 年 6 月号，第 27 页)。

⑤ 1937 年，陈洪在《音乐月刊》发表了一篇短文《战时音乐》。文章提出：“决不能如一般的观察者那样，把‘救亡歌曲’一类的东西看作唯一的战时音乐！”陈洪此论是针对抗战音乐中出现的唯救亡歌曲是尊、歌词口号化的简单创作倾向的有感而发，反映了知识阶层和专业音乐家对音乐需求多样化的要求。但是，文章发表后遭到了一些共产党音乐家的批评，认为陈洪的观点是音乐至上主义和音乐神秘主义。参见冯长春：《“新音乐”与“战时音乐”——关于音乐与抗战的论争》，载《历史的批判与批判的历史——冯长春音乐史学文集》，文化艺术出版社，2012 年版，第 319—341 页。

的“大跃进”时期，人的精神需求绝不会简单到只对那些硬邦邦而又严重雷同的革命歌曲的钟情上。

（二）“不宜推广”的《丢戒指》与《小燕子》

歌曲《九九艳阳天》的讨论余温尚在的同时，对改编东北民歌《丢戒指》和电影插曲《小燕子》的大讨论与批判紧接着开始了。1958 年 12 月 20 日，中国音协天津分会和天津人民广播电台专门组织了由专业音乐工作者和音乐爱好者参加的座谈会；1959 年 8 月 11、12 日，中国音协理论创作委员会举行了两次扩大会，三十余名音乐家参加座谈会，对争议颇大的《丢戒指》《小燕子》《七女夸新郎》《十绣》等歌曲进行讨论。此后，全国不少音乐期刊纷纷发表文章，对这几首歌曲展开讨论。不少文章认为这些歌曲都具有内容庸俗、低级趣味的特点，不是好作品，[①]甚至有不少人认为《丢戒指》和《小燕子》等歌曲是不健康的、带有黄色音乐特点的歌曲，“不宜推广”。[②]

批评活动中也有比较冷静而客观的观点。李元庆认为，这些歌曲是否是黄色音乐要在做出认真研究之后才能下结论，对什么是黄色音乐这一问题搞不清楚而粗暴地对这些歌曲做出黄色歌曲的结论是不能令人信服的。[③] 杨荫浏则意味深长地提出这样一个问题：

> 究竟何以在轰轰烈烈的“大跃进”气氛中会有人喜爱《丢戒指》？……有大量的群众喜欢这首歌曲，而这一部分人的意见在天津的座谈会上还反映得不多。究竟为什么有这许多人喜欢它，这也是值得研究的。[④]

但是，在左倾音乐思潮主宰一切的年代，抒情歌曲创作不但在音乐情感的抒发上被庸俗地具体化为“工农兵的情感”“小资产阶级的情感”等“情感账单”，而且创作原则也被严格地加以限定，否则其结果就是非“黄”即“资”。正如有批判文章所说的：

> 抒情歌曲是我们社会主义音乐的体裁之一，绝不能离开为政治服务、为

① 参见《天津举行关于抒情歌曲问题的讨论》（《人民音乐》，1959 年第 2 期，第 18—19 页）、《各地展开有关抒情歌曲讨论》（《人民音乐》，1959 年第 4 期，第 23—27 页）等文。

② 《关于〈丢戒指〉〈小燕子〉〈七女夸新郎〉〈十绣〉等歌曲的讨论》，《音乐研究》，1959 年第 5 期，第 97、101 页。

③ 同上，第 102—103 页。

④ 同上，第 98 页。

生产服务这个党的根本的文艺方针，离开这个方针去空谈特殊性，实质上是否定抒情歌曲为政治服务的资产阶级的文艺观点。[①]

总之，作为服务的艺术，任何体裁样式的音乐概莫能外。

三、对《送别》等抒情歌曲的批判

前述非"资"即"黄"的抒情歌曲观在20世纪60年代前期依然蔓延，其政治背景便是八届十中全会毛泽东提出"千万不要忘记阶级斗争"的警告和此后为文艺所作出的"两个批示"。[②] 1963—1964年，电影插曲《送别》和《花儿为什么这样红》等歌曲便遭到了和《九九艳阳天》如出一辙的质疑和批判。

歌曲《送别》是1963年八一电影制片厂拍摄的电影《怒潮》中的插曲，《花儿为什么这样红》是1963年长春电影制片厂拍摄的电影《冰山上的来客》中的插曲。影片一经播出，两首歌曲受到了群众的普遍欢迎，《大众电影》《人民音乐》《中国青年报》《青年报》《羊城晚报》等报纸杂志发表了不少针对这两首歌曲以及电影歌曲、抒情歌曲的讨论。一些文章表达了群众对这两首歌曲的喜爱，认为《花儿为什么这样红》"抒情""优美"，[③]《送别》"流畅婉转中显得朴素，含蓄平稳中略觉沉重"。[④] 但是，与此同时，一些上纲上线的政治性批判也随之而来。

---

① 王直：《关于抒情歌曲的几个问题》，《音乐研究》，1960年第3期，第78页。

② 1963年12月12日，毛泽东在中宣部文艺处编印的一份关于上海举行故事会活动材料上作了这样的批示："各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是'死人'统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。"（第四次文代会筹备组起草组、文化部文学艺术研究院理论政策研究室编《六十年文艺大事记》【1919—1979】，1979年打印本，第207页。）1964年6月27日，就在全国京剧现代戏观摩大会演出期间，毛泽东在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上，再次做出重要批示并于7月11日作为正式文件下发："这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌倒了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。"（第四次文代会筹备组起草组、文化部文学艺术研究院理论政策研究室编《六十年文艺大事记》【1919—1979】，1979年打印本，第212页。）

③ 参见《简谈影片〈冰山上的来客〉的表现手法》（《大众电影》，1963年第10期）、《花儿为什么这样红》（《羊城晚报》，1964年1月27日）等文。

④ 向异：《关于〈怒潮〉的歌曲》，《人民音乐》，1964年6月号，第39页。

(一)“披着革命外衣”的《送别》

有批评者认为,《送别》在影片中的作用不容完全否定,但却不宜作为独唱歌曲加以推广,因为歌曲所抒发的感情不是“革命乐观主义之情”,而是“‘长亭惜别’的伤感之情”,它所塑造的音乐形象不是工农革命者的形象,而是“一个多情女子在送别她的情人”,总之,作为独唱歌曲加以推广是“不恰当的”。① 音乐家宋扬认为,这两首电影插曲“在我们这个时代的生活中,不能算是什么积极的歌声”,原因在于“《花儿为什么这样红》是一首地道的民间情歌;《送别》的歌词虽然表现的是革命人民的情谊,但情调比较低沉,而且曲调跟湖南民歌《十杯酒》相近……这样的歌曲……与当前我国人民高涨的革命情绪是不相适应的,与我国人民高唱《全世界无产者联合起来》《学习雷锋好榜样》《比学赶帮争上游》的调子也是不谐和的。”②一些批评者还道出了当时这首歌在群众中传唱时的情形:

> 由于《送别》作品本身的弱点,加上一部分人有意无意地追求那种缠绵、悱恻的柔情蜜意,于是一首送别革命者的抒情歌曲,唱成了送别情人的爱情歌曲。③
>
> 有很多孩子要求学这首歌,甚至为了学这首歌而去看几次电影。④

但是,作为音乐从业者,有的人却不能理解和接受这种现象,一位教师在给《人民音乐》编辑部的信中写道:

> 作为一个教师,我宁肯教孩子们学唱《工农齐武装》这样的歌曲。⑤

更有文章对被批歌曲作了干脆的政治宣判:

> 《送别》不是一首好歌,不是一首革命的抒情歌曲,而是一首灰色歌曲,是一首披着革命外衣来抒小资产阶级之情的坏歌。⑥

由对《送别》的批判不难看出,在一些被“左”的观念牢牢禁锢的头脑中,抒情

---

① 傅伯元:《电影〈怒潮〉插曲〈送别〉是一支好歌吗?》,《人民音乐》,1964 年 3 月号,第 33 页。
② 宋扬:《乘着电影的翅膀,把革命歌声送到广大群众中去》,《人民音乐》,1964 年 5 月号,第 33 页。
③ 陶克:《听〈送别〉所想到的》,《人民音乐》,1964 年 4 月号,第 34 页。
④ 谢白倩:《一个教师的意见》,《人民音乐》,1964 年 5 月号,第 34 页。
⑤ 同上。
⑥《〈送别〉是一首必须批判的坏歌》,《中国青年报》,1964 年 11 月 17 日。

歌曲犹如一个被五花大绑的木偶，它的一举一动都必须在玩偶者的操纵之下；抒发什么样的感情以及如何抒发这种感情，不再是一个艺术问题和技术问题，而是一个开列“感情账单”和符合政治“本本”的思想问题、路线问题。

（二）“低级趣味”的《花儿为什么这样红》

关于《花儿为什么这样红》的批判是与对《送别》的批判同时进行的。针对《花儿为什么这样红》在群众中比较流行的现象，就有批评者再次提出了这样的问题：“我们的抒情歌曲创作，是去抒革命之情，抒社会主义之情，还是去抒小资产阶级之情，抒个人主义之情呢?”[①]作者的回答是：“毫无疑问，我们要的只能是前者，而不能是后者。”作者甚至认为：

> 我国的黄色歌曲百分之九十以上是电影歌曲。[②]

这样的结论足以让所有抒情歌曲作者噤若寒蝉，其批评态度之粗暴蛮横已大有此后“文革”之作风。正如前文关于《毛泽东之歌》的批判一样，《花儿为什么这样红》也被认为在曲调、歌词、思想等方面存在严重的问题。在《中国青年报》由抒情歌曲批判而开展的“我们要唱什么样的歌曲”的群众性大讨论中，有文章认为，整首歌曲的“感情格调十分低沉、压抑”，尤其是“不稳定的装饰音”“造成‘哭泣’的效果”“转弯抹角的旋律底下是稀稀拉拉的歌词音节，听起来缠绵悱恻，情绪压抑”。[③] 批评者同样为这首歌曲的感情做出了定性：“这首曲子‘软绵绵’的性格正说明了它抒的不是解放军战士之情，不是革命青年之情，也不是少年阿米尔对统治阶级的仇恨之情，而是迎合那些资产阶级、小资产阶级的低级趣味的感情。”[④]更有甚者，有人认为《花儿为什么这样红》是“披着抒革命战士之情的名义下，表现小资产阶级的哀伤情感”，它“与促进青年无产阶级革命化是水火不相容”。[⑤] 至于歌曲的政治性质，自然也是与《送别》划为同一阵营，是一首“有严重错误的抒情歌曲”[⑥]和散布着“资产阶级思想感情”的“坏歌”。[⑦]

---

① 任加：《抒社会主义之情——从电影歌曲〈花儿为什么这样红〉谈起》，《人民音乐》，1964 年第 8、9 号合刊，第 50 页。

② 任加：《抒社会主义之情——从电影歌曲〈花儿为什么这样红〉谈起》，《人民音乐》，1964 年第 8、9 号合刊，第 50 页。

③《〈花儿为什么这样红〉的歌曲宣扬的都是资产阶级思想感情》，《中国青年报》，1964 年 10 月 13 日。

④《〈花儿为什么这样红〉的歌曲宣扬的都是资产阶级思想感情》，《中国青年报》，1964 年 10 月 13 日。

⑤《中国青年报展开“我们要唱什么样的歌曲”讨论情况综述》，《歌曲》，1964 年第 12 期，第 31 页。

⑥ 马克：《怎样对待抒情歌曲》，《工人日报》，1965 年 6 月 19 日。

⑦《电影歌曲也要政治标准第一》，《中国青年报》，1964 年 10 月 13 日。

《送别》和《花儿为什么这样红》两首歌曲既受欢迎而又遭到批判的矛盾现象引起了《人民音乐》的重视，该刊在1964年8、9月号的两篇批评文章所加编者按指出：

> 这个讨论不但涉及抒情歌曲应该抒发什么感情和电影歌曲怎样发挥它的教育作用的问题，而且也涉及到我们唱歌和欣赏歌曲要不要有个正确的目的？是单为了消遣呢？还是也要有助于培养我们的无产阶级思想感情，鼓舞我们的革命斗志，实现革命化？我们认为，弄清这些问题，对于促进群众音乐生活的健康发展有着重要意义。[①]

编者按提出了抒情歌曲和电影歌曲的社会功能以及演唱这些歌曲的目的问题。这个问题在一篇批判文章中得到了比较形象的回答：

> 要使人捏紧拳头不要使人耷拉下脑袋。[②]

很难想象具有这样作用的抒情歌曲、电影歌曲是一种怎样的表现形式，但毫无疑问，抒情歌曲应该抒发革命豪情是其中的内在之意。

上述关于《送别》和《花儿为什么这样红》的种种武断而粗暴的批判本不值得加以论列，但造成这样一种现象的根本原因却不能不加以思考。关于《送别》所谓“一部分人有意无意地追求那种缠绵、悱恻的柔情蜜意，于是一首送别革命者的抒情歌曲，唱成了送别情人的爱情歌曲”的评价，颇具“接受美学”和“阐释学”上的特点，它从一个侧面提醒我们，这种现象恰恰反映了中华人民共和国成立以来长期存在的一个问题，那就是人民群众对抒情歌曲尤其是爱情歌曲的渴求。很长一个历史阶段以来，官方推广的音乐作品几乎全部是进行曲风或颂歌式的反映或表现工农兵思想情感以及歌颂党和伟大领袖的革命歌曲，抒情歌曲往往被冠以小资产阶级情调遭到批判，至于爱情歌曲创作则是一个不敢触碰的“禁区”“雷区”，因为那些被定性为资产阶级的“颓废”“下流”的“黄色音乐”，多数是爱情歌曲。

---

① 编者按《电影歌曲也要反映时代精神　抒情歌曲必须抒发革命之情》，《人民音乐》，1964年8、9月号合刊，第49页。

② 李佺民：《要使人捏紧拳头不要使人耷拉下脑袋——谈电影歌曲创作》，《人民音乐》，1964年第8、9号合刊，第51页。

结　语

回顾中华人民共和国成立17年来对抒情歌曲的不曾间断的讨论与种种批判还可以发现，对音乐创作中资产阶级思想和小资产阶级情调的批判往往会伴随着对"形式主义"的指责。但是，恰恰是对形式主义的批判本身陷入了教条主义和本本主义的泥沼，由此导致的大量体裁单一、形式雷同的革命音乐才真正带有形式主义和八股作风的特点。这种观念中根深蒂固的"公式化""概念化"倾向严重影响了音乐创作的自由和风格的多样化。1956年"双百"方针发表后的一次音乐家座谈会上，马思聪对音乐创作中存在的"严重的公式化和千篇一律"问题提出批评：

有一个时期，抒情歌曲受到歧视，弄得人不敢写也不敢唱，其实，人民是非常喜爱优美动人能够抒发他们内心情感的抒情歌曲的。[①]

遗憾的是，在音乐必须为工农兵服务的政策以及与此相关的左倾音乐思潮的制约下，群众反而难以得到他们真正喜爱的音乐作品，大众的音乐审美要求被一些大众代言人的"左耳朵"趣味代替了。就在对《送别》《花儿为什么这样红》的批判与讨论逐渐平息下来时，电影《早春二月》又被批为是宣扬资产阶级人道主义、人性论和阶级调和论的坏影片，江定仙为这部电影创作的歌曲《徘徊曲》也遭到了严厉的批判，被认为是颓废的资产阶级的音乐，与当前的革命斗争唱反调。[②] 这些点缀性的音乐批判事件，与前述关于抒情歌曲的批判活动大同小异，也就不值得再费笔墨了。

（原载《星海音乐学院学报》2017年第1期）

① 马思聪：《作曲家要有自己的个性和独特的风格》，《人民音乐》，1956年8月号，第6页。
② 参见田秧：《影片〈早春二月〉的音乐说明了什么？》，《人民音乐》，1964年12月号，第36—38页；杨月、苏源：《如此〈徘徊〉——简评电影〈早春二月〉的音乐》，《人民音乐》，1964年12月号，第38—40页。

“拨乱反正”时期主情音乐思潮的兴起

十年“文革”结束后，随着关于真理标准大讨论的深入进行，特别是1978年十一届三中全会召开后思想领域、政治领域和认识领域“拨乱反正”的全面展开，音乐领域也迎来了思想观念的反思、更新与发展。1979年10月30日中国文学艺术工作者第四次全国代表大会的召开，则标志着包括音乐在内的文学艺术的春天真正来到了。邓小平在是次大会的祝词中指出：

> 党对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务，而是根据文学艺术的特征和发展规律，帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业，提高文学艺术水平，创作出无愧于我们伟大人民、伟大时代的优秀的文学艺术作品和表演艺术成果……衙门作风必须抛弃。在文艺创作、文艺批评领域的行政命令必须废止。……写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决。在这方面，不要横加干涉。[①]

1977—1979年，是包括音乐艺术在内的文艺领域的“拨乱反正”时期。短短几年时间，长期以来套在音乐文化上的那些紧箍一样的精神枷锁，随着思想解放运动的推进开始遭到撼动与摈弃，人的大脑终于可以自由思想和相对自由地表达了。这一切，我们在拨乱反正时期关于抒情歌曲、音乐形象、音乐的阶级性以及音乐与政治之关系等问题的讨论和抒情歌曲的创作中可见一斑。其中，由抒

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社，1982年版，第187—188页。

情歌曲重新回到群众音乐生活当中而带来的主情思潮的崛起，是音乐观念更新中最值得关注的现象。

一、长期以来音乐作为“服务的艺术”

“五四”以来，抒情歌曲创作在新音乐创作中曾经取得了值得瞩目的成绩。撇开赵元任、黄自、青主等人的艺术歌曲创作不论，即便在聂耳、冼星海等“无产阶级革命音乐家”以反映救亡与抗日为主题的歌曲中，抒情性也一直是音乐工作者们创作中自觉遵循的音乐思维。然而，曾几何时，抒情歌曲却被日渐视为资产阶级音乐思想或小资产阶级情调甚至黄色音乐的产物，长期不再也不敢得到重视，与之相关的爱情歌曲创作更是成为一个谈情色变的禁区。这样的音乐现实使抒情歌曲创作在音乐家乃至广大群众中成为一个被遮蔽的“期待视野”。

20世纪30年代，曾经“亡命乐坛”的青主写过这样一段话：

> 音乐当作服务的艺术，是指那些同音乐以外的一切主体服务的音乐来说，以别于那些为音乐的本身而创作的音乐。……如果在一个国家之内，没有属于自由的艺术的音乐的产生……那么，这一个国家在我们的音乐世界里是得不到一个地位的。①

青主一直推崇的是所谓不受外界任何限制的艺术音乐，他称之为“自由的艺术”，以与“服务的艺术”相区别。我们不必多费笔墨就青主的音乐美学思想进行评判，但以此审视新中国成立后的30年间的音乐创作可以发现，所谓作为“自由的艺术的音乐”作品的确是少之又少，特定历史阶段更是付之阙如。音乐艺术的本质是自由的，而自由的内涵中最根本的一点就是音乐应该成为自由、真诚发抒主体情感的载体，古人尚且说“惟乐不可以为伪”。从这一意义上讲，中华人民共和国成立以来由于政治标准第一、艺术标准第二（很多时候实质上是政治标准唯一），以及音乐必须为政治服务和为工农兵服务的“二为”方针的绝对统摄，导致音乐作为自由的艺术本质并没有得到充分而丰富的感性显现。十一届三中全会和第四次全国文代会后，文艺为政治服务的口号逐渐废止，取而代之的是“文艺

---

① 青主：《音乐当作服务的艺术》，《音乐教育》，1934年第二卷第四期，第9页。

为四个现代化服务”，这当然是一个历史的进步，但文艺创作必须为国家、政治、经济建设服务的观念并没有改变。

然而，“服务”身份的不可动摇并没有阻止人们重新思考和探索音乐的本质与作用等种种理论与实践问题。如果说“文革”中大量以“假、大、空、废”内容的歌词和“高、快、硬、响”风格的旋律组装起来的革命歌曲，以及政治高压下创作出来的“革命样板戏”也曾经给人们带来过精神享受和审美愉悦的话，那么，随着拨乱反正、思想解放的到来，以往贫乏单调的音乐审美经验所带来的“审美饱和”[①]现象便立刻呈现出来，进而表现出对新的审美体验的迫切要求。因此，抒情歌曲这一人们并不陌生且深受一般音乐爱好者喜爱的音乐体裁，在拨乱反正的“后文革”时期开始爆发出鲜活的生命力，以提倡抒发主体情感的主情音乐思潮也随之迅速崛起。

二、抒情歌曲要不要戴上“革命”的帽子

1978年9月11—23日，中国音协在武昌召开声乐创作座谈会。部分省、市、自治区音协分会负责人和歌曲作者六十余人参加了会议。会议认为，当前声乐创作普遍存在题材狭窄、表现形式不够丰富、音乐语言贫乏和严重雷同等“一般化”现象。贺绿汀、生茂等作曲家指出，必须克服那种“无个性，缺乏鲜明生动的音乐形象”“记账似的作曲法”，更为深入地学习西欧的音乐技术理论，学习中国民间音乐，提高创作水平，努力克服歌曲创作的“一般化”。[②] 李焕之等作曲家也强调，形象思维在歌曲创作中具有重要意义，对“文革”时期反形象思维论的文艺思想必须加以批判，指出作曲家要有创作个性和创新精神。[③]

在这次会议上，抒情歌曲创作问题成为重要议题，这是与粉碎“四人帮”后抒情歌曲创作逐渐得到恢复和发展的音乐现实联系在一起的。但在如何抒发感情以及抒发什么样的感情问题上，人们的认识依然受“文革”思想的影响，思维惯性

---

① 指审美主体囿于单调、无变化的审美对象和审美体验时所表现出的审美愉悦感的下降或消失。音乐美学家宋瑾对此有专门的论述，详见宋瑾：《审美饱和与艺术发展》，宋瑾著《走出慕比乌斯情节》，厦门大学出版社，1995年版，第56—72页。

② 参见贺绿汀：《提高写作技巧，克服歌曲创作一般化》、生茂：《努力克服歌曲创作的一般化》等文，载中国音乐家协会编：《当前声乐创作问题》，人民音乐出版社，1979年版。

③ 参见李焕之：《谈谈歌曲创作的艺术规律问题》、吕远：《谈谈有关形象思维的几个问题》等文，载中国音乐家协会编《当前声乐创作问题》，人民音乐出版社，1979年版。

的作用非常突出。比如，会议提出要“大力写好革命的群众歌曲”，否则“资产阶级的黄色音乐就会乘虚而入”，认为这是“争夺青年一代的需要”。[①] 瞿维认为，歌曲创作必须是革命的激情和抒情相结合，[②]吕骥则指出，抒情歌曲最好戴上革命的帽子：

> 关于抒情歌曲要不要戴帽子，我以为还是戴一顶革命的帽子为好。……我们提倡的当然是社会主义的革命的抒情歌曲，可是1952年我们没有在抒情歌曲头上戴革命的帽子，后来黄色音乐就应声而起，跟踪而至，以至泛滥全国，危害极大。……抒情歌曲戴上革命的帽子，黄色歌曲就不能以假乱真，毒害青年了。[③]

吕骥的上述发言与他在中华人民共和国成立初期的音乐观念相比几乎没有什么变化。从个体观念可以看出群体意识的特点，吕骥关于抒情歌曲要戴上“革命”帽子的思想代表了“左”的音乐思潮的延续。对于歌曲创作，他还补充说：

> 歌曲作为现实生活的反映，凡是不违反毛主席提出的六条政治标准的各种题材，都可以写，都应该写。[④]

从中不难看出当时两个“凡是”思想的影响。

1979年2月17—22日，文化部与中国音协在京召开音乐创作座谈会。与会音乐家就抒情歌曲创作问题展开了热烈的讨论，“大家一致认为，应当提倡创作抒情歌曲，以满足群众的需要”。[⑤] 但在抒情歌曲是否需要戴一顶“革命”的帽子问题上，明显可以看出音乐家们思想解放的步伐是并不一致的。一种观点认为，为防止黄色音乐钻空子，应当给抒情歌曲戴上“革命”的帽子，即所谓“革命抒

---

① 王惜扬：《解放思想，讴歌新长征——记中国音协声乐创作座谈会》，《人民音乐》，1978年第6期，第34页。

② 瞿维：《革命的激情和抒情相结合》，《人民音乐》，1979年第1期，第10—12页。

③ 吕骥：《谈当前声乐创作中的几个问题——在中国音协声乐创作座谈会闭幕会上的总结发言（摘要）》，《人民音乐》，1979年第1期，第7页。

④ 吕骥：《谈当前声乐创作中的几个问题——在中国音协声乐创作座谈会闭幕会上的总结发言（摘要）》，《人民音乐》，1979年第1期，第7页。吕骥所说毛泽东提出的“六条政治标准”，即毛泽东在“反右”后《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文中论及“双百”方针时指出必须遵循的六条政治标准，其中最重要的两条是社会主义道路和党的领导。见《毛泽东选集》第五卷，人民出版社，1977年版，第393页。

⑤《解放思想　繁荣社会主义音乐艺术——记音乐创作座谈会》，《人民音乐》，1979年第3期，第4页。

情歌曲”，同时提倡创作其他反映生活和历史的抒情歌曲；一种观点则认为，抒情歌曲没必要戴这个帽子，尤其在需要进一步肃清“极左”思潮的情况下，“革命”的帽子容易给抒情歌曲创作带来新的框框，抒情歌曲健康与否不能简单用“革命”二字衡量。[①] 两种音乐观念的分歧，实质上再次反映了“左”的音乐思潮与主“情”音乐思潮的公开较量，关于抒情歌曲以及音乐与情感关系问题的广泛讨论，成为迎接新时期音乐观念更新的前奏。

针对吕骥“抒情歌曲要戴上革命的帽子”的观点，施光南直率地提出批评：

> 关于抒情歌曲要不要戴“革命”的帽子问题，我的意见是不戴为宜。……戴个“革命”的帽子，容易误解为原来的框框，将会限制抒情歌曲的发展，束缚创作人员的手脚，也为某些主管文艺的干部还残存的“左”的思潮提供了借口。[②]

1979年6月12日，《人民音乐》编辑部在京召开抒情歌曲问题座谈会，不少作曲家参加座谈会并就抒情歌曲的历史与现状、创作与发展等问题展开讨论。从会议发言不难看出，随着思想解放运动的深入，“双百”方针的精神正在逐渐地恢复。比如，针对吕骥的“革命”帽子理论，也有音乐家如施光南一样提出了直率的批评：

> 党中央的思想是解放的，群众的框框也是比较少的。但是中间的、负有一定责任的领导同志却总是心有余悸。吕骥同志说，如果抒情歌曲不加上“革命”的帽子，黄色歌曲一夜之间就可以占领我们的阵地。事实不是这样。有些不太健康的歌曲为什么会流行了一阵，其主要原因是因为在“四人帮”时期，限制得太死了。[③]

“帽子”思维在现代中国是一个深有意味、通常是与政治联系在一起、从上到下的惯性思维，但这与穿衣戴帽没有任何关系。施光南的上述脱帽宣言在当时乍暖还寒的气候下，理应得到人们的脱帽致敬。

关于抒情和“帽子”的关系问题在现实音乐生活中也随时可见。粉碎“四人帮”后，一些曾经长期被禁演、禁唱的音乐作品又逐渐出现在音乐舞台上，深受听

---

① 《解放思想　繁荣社会主义音乐艺术——记音乐创作座谈会》，《人民音乐》，1979年第3期，第5页。
② 施光南：《抒情歌曲杂谈》，《人民音乐》，1979年第6期，第19页，第20页。
③ 陈紫：《谈谈题材、内容、形式问题》，《人民音乐》，1979年第8期，第8页。

众的欢迎，如陈歌辛的《蔷薇蔷薇处处开》等，其中也包括一些人们喜爱的外国“资本主义的音乐”，比如美国电影《音乐之声》中的歌曲《dol re mi》、印度尼西亚歌曲《宝贝》、印度电影《流浪者》的插曲《拉兹之歌》、日本影片《追捕》的插曲《杜秋之歌》等。但是，受“文革”时期“极左”音乐思想的影响，这些歌曲在音乐爱好者中的广受欢迎也引起了惯于用“左视眼”和“左耳灵”审视音乐者的忧虑，“艺术质量不高、情调庸俗的东西”“一种庸俗、轻浮、耍噱头的演出风气”[①]等评价也随之而来。与此同时，敢于冲破禁区的新创作的抒情歌曲也遭到了一些“左脑筋”的批评。

《歌曲》杂志1979年第6期发表了曹大沧作词、唐诃作曲的《丁香花说：我爱你》一歌。歌词以拟人化的丁香花含蓄地表达了一位女性对祖国建设者的爱慕之情，富于诗意；旋律一扫过去那种整齐划一式的句式和进行曲式的节奏速度，优美抒情，以清新的歌风显示了新时期即将到来之际抒情歌曲这一体裁又回到了音乐创作的园地。歌曲发表后受到音乐爱好者的欢迎，但也遭到了批评。一位业余音乐爱好者给《歌曲》编辑部写信说，这首歌曲“情调不舒服，味道‘不正’，比过去的‘流行歌曲’还要‘黄’一些”。作者还认为，歌曲的“过门”就像电影里描写旧社会歌舞厅乐队为歌女伴奏的音乐，每句词结尾的切分节奏也像黄色流行歌曲的手法，滑音的运用则更加使人感到肉麻，“特别是歌曲最后要结束时又一再重复的就是‘哎呀呀’！‘我爱你’！就像找不到对象没人要似的，略带低贱，有损于社会主义新型妇女的形象和自尊心”。[②]

这些如今看来让人忍俊不禁的冬烘话语，虽然已经失去了“文革”时期“五子登科”[③]的作风，但由此不难看出长期以来“左”的音乐观念竟是如此根深蒂固地捆绑着人们的音乐神经。

上述现象表明，音乐思想领域里的动态与“左”的政治思潮依然是藕断丝连。“左”的音乐思潮的余波不断和音乐生活领域里主情思潮的崛起实际上形成了一种温和的较量和斗争；在这场温和的较量中，“左”嗓门在抒情歌曲的广为传唱中，已然显示出声音的无力和苍白。十一届三中全会后，关于抒情歌曲的讨论方兴未艾，许多大胆而富于建设性的合乎音乐艺术规律的观念得到了进一步的表达，人们乐观地表示：“为实现现代化而奋战的人们，既要勤奋的劳动，也要愉快

---

① 云岩：《我们需要健康的音乐》，《文汇报》，1979年4月28日第二版。

② 可仲：《丁香花诉说的是什么情调》，《歌曲》，1980年第1期，第29页。

③ 中华人民共和国成立以来，文艺批评领域常见的五种粗暴作风“套框子”“抓辫子”“挖根子”“戴帽子”“打棍子”被戏称为“五子登科”。

的休息；既要歌曲艺术给以鼓舞的力量，也要歌曲艺术给以美的享受。”[①]让歌曲给人以“美的享受”，这样的字眼在以前是很少看到的。

三、抒情主体的变迁

关于抒情歌曲问题的讨论与思考，带动了抒情歌曲创作中抒情主体的变迁，即由集体抒情走向个体抒情。音乐应自由抒发自我真情实感的观念得到强化，反映了这一时期人的个体意识和自我意识逐渐解放与凸显的时代特征。有学者尖锐地指出，中华人民共和国成立以来歌曲中情感的表达总是抒发集体情感，忽略了个人情感的自由抒发：

> 歌曲中的主人公多半是“我们”，很少是“我”。原因之一是我国社会主义革命和建设需要这方面的抒情歌曲，此外的原因就比较复杂了。似乎不大提倡抒发个人情感及反映个人生活的歌曲，还有是由于有人常常提出不恰当的指责所造成的……长期以来，确实有这样一些人（包括有的领导）对抒发个人情感的抒情歌曲十分反感，并给以或明或暗的种种非难。这也是造成我国抒情歌曲（特别是爱情歌曲）不能发展的一个原因，可以说是重要的原因。[②]

长期以来，强调歌曲抒发集体情感而淡漠抒发个体情感的音乐情感观，是由“音乐为人民服务”（人民的主体是工农兵）的音乐功能观所决定的；并且，受“左”的思潮和阶级斗争理论以及庸俗社会学的影响，大量所谓为人民服务的歌曲成为毫无主体情感、为“人民”这一抽象概念服务的作品，作为“人民”群众组成部分的一个个鲜活的个体及其个性被过滤掉了，抒情歌曲变成了只为人民服务不为人服务的政治宣传的载体。

拨乱反正后抒情歌曲创作的代表人物施光南对抒情歌曲的历史境遇、艺术价值和社会功能等的批判与反思，在当时可谓极具代表性：

> 长期以来，抒情歌曲及其作者、演员，“名声”都不好。……翻一翻那时

① 程云：《抒情歌曲随想录》，《文艺报》，1979年第7期，第54页。
② 杨琦：《关于抒情歌曲问题》，《人民音乐》，1979年第4期，第23—24页。

对歌曲的主要批评文章，有几篇不是以抒情歌曲作为“靶子”的？而这些“靶子”绝大部分是经受实践检验、被群众所欢迎的好作品，不好的乃至毒草作品为数甚少。……一些写过抒情歌曲的老作曲家被打成“毒草作家”，一些唱过抒情歌曲的演员被诬为“黄色歌女”，受尽迫害。……有的同志作过一个很形象的比喻，说抒情歌曲就像地震的断裂带，说不定哪次运动就要垮下来。[①]

回顾战斗性、进行曲风格的群众歌曲一枝独秀而抒情歌曲遭到压制的现象，施光南不无讥刺地指出：

试问：是集体齐唱歌曲的机会多，还是三五成群，甚至一个人哼歌的机会多？

我们承认《义勇军进行曲》《救国军歌》这类战斗进行曲在鼓舞人民革命斗争时具有的重要作用，但优秀的抒情歌曲同样可以取得巨大的社会效果。如《松花江上》唤起过多少人的战斗激情啊！[②]

音乐与情感的问题当然不只是抒情歌曲的问题，任何体裁形式的音乐作品都不能回避音乐与情感的关系。因而，1979 年 3 月在成都召开的器乐创作座谈会上，不少音乐家也从器乐艺术的特性，从音乐美学的角度，就音乐表现情感问题做出解释。于润洋指出，在没有文字说明或其他非音乐因素做出解释和说明的情况下，器乐本身只能直接表达作曲家的情绪、情感和体验本身，却不能展示引起这种情绪、情感与体验的具体事物和社会原因是什么；器乐内容的不确定性问题作为一个学术禁区必须打破，并对此做出科学的解释。他认为：

器乐的认识作用和社会功能，不在于它是否能为人们提供抽象的理性认识，揭示具体的哲理或观念，而在于从感情上丰富人们的精神世界，从感情的积累和深化加深对社会生活的感受能力和认识能力，进而影响对社会现实的感情态度。这是音乐、特别是器乐所具有的独特作用。[③]

毫无疑问，这样的论述已经触及并深入到音乐艺术规律的思考与阐释，从美

---

① 施光南：《抒情歌曲杂谈》，《人民音乐》，1979 年第 6 期，第 19 页。
② 施光南：《抒情歌曲杂谈》，《人民音乐》，1979 年第 6 期，第 19 页。
③ 于润洋：《器乐创作的艺术规律》，《人民音乐》，1979 年第 5 期，第 27 页。

学的高度显示了主情音乐思潮的价值与意义。

四、一场意味深远的歌曲评选活动

历史的转型期通常也是新旧思潮博弈、交替的时期。音乐领域里“左”的思潮与“主情”思潮的沉浮正是拨乱反正时期思潮斗争的突出表现。一个最能说明“左”的音乐思潮与“主情”音乐思潮在“后文革”时代进行较量的例子，是1979年底“我最喜爱的歌”的评选活动。

“我最喜爱的歌”评选活动由当时的《歌曲》杂志联合中央人民广播电台等文艺、新闻单位发起，其间收到来自全国各地选票约数十万张。评选结果于1980年初揭晓，《祝酒歌》《妹妹找哥泪花流》《我们的生活充满阳光》《太阳岛上》《大海一样的深情》《边疆的泉水清又纯》《心上人啊，快给我力量》《洁白的羽毛寄深情》《我们的明天比蜜甜》《再见吧，妈妈》《绒花》《泉水叮咚响》《青春啊青春》《浪花里飞出欢乐的歌》《永远和你在一道》共15首群众最喜爱的歌入选，《祝酒歌》排名第一。据时任中央人民广播电台编辑的王炬说，歌曲排名时遇到了不小的压力，电影插曲《心上人啊，快给我力量》在入选时曾引起争议，有人指出“一直以来都是党给我力量，爱人怎么能给人以力量?”。

这次以时下所谓“海选”方式入选的歌曲，均带有鲜明的抒情性而远离了“革命”的红帽子，反映了拨乱反正时期群众对抒情歌曲的由衷喜爱和强烈需求。有意味的是，面对不可遏制的民意，官方却与群众打起了擂台。先是由解放军总政治部文化部向全军推荐大唱《人民是靠山》《跟着共产党走》《战士的回答》等12首革命歌曲活动；随后，中国音协会同团中央等部门又联合向全国推荐《青年，青年，早晨的太阳》《新的长征，新的战斗》等12首时代主旋律的歌曲，其中《再见吧，妈妈》曾入选15首“我最喜爱的歌”。更为令人意想不到的举措是，1980年底，中国音协联合文化部，在全国范围内重新组织了一次歌曲评选活动，并由中国音协组织专家进行评审。1981年初评选结果揭晓，《歌唱祖国》《中国，中国，鲜红的太阳永不落》《新的长征，新的战斗》《打桩机在歌唱》《人民，战士的母亲》《我爱你，中国》《姑娘驾起插秧船》《人民是靠山》等31首群众歌曲获奖。由官方重新推出的这些获奖歌曲很自然地让我们想起吕骥所说的那种歌曲体裁——戴着“革命”帽子的抒情歌曲，这些歌曲多数没有得到群众自发的传唱。

十年禁锢后人民群众的审美与情感需求从这次歌曲评选活动中得到了淋漓

尽致的表现，发生在拨乱反正后官方与群众的这场歌曲评比擂台赛，显然是群众赢了。对于拨乱反正时期主情音乐思潮的兴起而言，“我最喜爱的歌”的评选活动成为一个标志性的事件，其历史意义与美学意义不言而喻。

人们常说，音乐是情感的艺术。然而，在现代中国音乐史上，自由地抒发人的思想情感却是多么艰难的一件事情。抒情歌曲不过是音乐艺术中较为常见的一种音乐体裁，但正是通过这样一个人民群众耳熟能详、普遍欢迎的音乐体裁在创作、批评观念和社会音乐生活中的巨大变化，集中地反映了拨乱反正时期“左”的音乐思潮的式微和音乐新思潮的崛起。尽管这一时期的抒情歌曲创作难免也带有“伤痕”[①]的烙印，但更多地却是表达了人们久受压抑的情感的释放、对美好生活的向往和粉碎“四人帮”迎接新时代到来的无比激动的心情。作为一种被压抑、被遮蔽然而也是真正能够带有代表人民群众的音乐思潮，主情思潮的崛起标志着音乐的解放与人的解放正在到来。

（原载《星海音乐学院学报》2014 年第 4 期）

---

① 1978 年 8 月 11 日，《文汇报》发表了复旦大学中文系一年级学生卢新华的短篇小说《伤痕》，引起了强烈的反响，《伤痕》连同 1977 年底刘心武的短篇小说《班主任》等文学作品被冠以“伤痕文学”的称谓。这些文学作品以真情实感从不同的侧面对“文革”给人们带来的巨大伤害做出批判和反思。《伤痕》等小说在创作上完全突破了“文革”时期“主题先行论”“题材论”“路线论”、反真实论、反人性论等禁区。作家荒煤因此说“《伤痕》也触动了文艺创作的伤痕”！（荒煤：《〈伤痕〉也触动了文艺创作的伤痕！》，《文汇报》，1978 年 9 月 19 日，第四版）。这一时期的一些抒情歌曲也带有这样的特点，如陶嘉舟的《心上人啊，快给我力量》（阎树田、陶嘉舟词）、施光南的《周总理啊，您在哪里？》（柯岩词）、施万春的《送上我心头的思念》（柯岩词）、黄准的《一支难忘的歌》（叶辛词）等。

历史转折中的礼乐观

——以王光祈与青主儒家礼乐观的比较为例

引　言

从辛亥时期开始批判儒学到袁世凯尊孔读经，从“五四”时期批判传统派和文化守成派关于儒家文化的对垒与较量到抗战时期礼乐馆的设立，从“文革”中“批林批孔”运动以全民大批判方式将孔子与儒学唾弃如垃圾的“文化革命”行为再到新世纪以来借助“和谐社会”理想高调入世的新儒家及其与自由主义、人本主义知识分子的相互指摘，这一切无不表明，20世纪以来，儒学包括儒家礼乐文化不止一次地成为时代迁变和政治转型的符号与表征。除却对传统文化的真诚热爱抑或批判反思者，其中也不乏醉翁之意在乎儒学、礼乐之外，乃至不求甚解、不作任何批判地希冀以礼乐教化作为引导中国社会整体走向的冬烘之论。当代亦如此，音乐文化领域亦如此。

当代中国人应如何面对以儒家思想、礼乐文明为代表的传统文化？近百年前的新文化运动中，作为新文化运动的重要组成部分，新音乐文化在成长、发展的最初阶段，也遭遇了如何面对儒家礼乐文化遗产的时代性问题，其中的思想认识不乏严重的分歧乃至尖锐的冲突与对立。作为历史经验，这些分歧、冲突与对立，对于今日国人之儒家礼乐文化价值观的重塑，依然具有值得思考和借鉴的重要意义。其中，青主与王光祈关于儒家礼乐思想的截然不同的历史认识即是一例。

一、王光祈的儒家礼乐观

去国留德的王光祈，从一个空想社会主义者逐渐变成了一个坚定的儒家文化的拥趸，说他是“五四”时期的“新儒家”亦不为过。王光祈的这种观念上的转化，很重要的一个方面是来自于“一战”后弥漫于欧洲的“西方之没落”的思想的影响，另一方面则是与斯宾格勒、辜鸿铭等人对中华文化的推崇有关。[①] 作为“五四”时期最具代表性的音乐学家，王光祈对儒家礼乐思想的认同也是那一时期的典型代表。综观王光祈之儒家礼乐观，可以大致归纳为以下几个特征。

(一) 乐本主义

王光祈一反“乐附庸于礼”的常识，认为礼乐的关系是“礼附庸于乐”：

> “礼”这样东西，亦只算是一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句话说，只算是“乐”之一种附带品，所以我称孔子学说，是全部建筑于音乐之上。[②]

之所以说孔子学说是全部建筑于音乐之上，是因为在王光祈看来，“中华民族特性”就是一种“和谐态度”，而“音乐与谐和是有密切关系”，这一切都在孔子的礼乐思想中得到体现。因此，“和谐”成为中华民族最本质的精神特征，最能体现和谐精神的礼乐便成为这一精神的载体。

对于礼、乐关系而言，学界的普遍认识是，乐附庸于礼，或曰其本质为“礼本主义”。但就王光祈的一系列论述而言，称其儒家礼乐观为“乐本主义”似更合适。

(二) 学习西乐技术，保留礼乐精神

在当时的历史条件下，如何继承和发扬儒家礼乐文明，这是王光祈必须要做出的回答。在这一问题上，王光祈表现出鲜明的中学为体、西学为用的思想观念，即音乐之道仍然是儒家礼乐思想，音乐之器则是西方音乐的器物与技术。他认为：

---

① 宫宏宇：《王光祈初到德国》，《黄钟》，2002年第3期。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》（上册），人民音乐出版社，1993年版，第33页。

古礼古乐之不宜于今者,吾党应起而改造之,以应世界潮流,而古人制礼作乐之微意,则千古不灭也。①

这句话是我们理解王光祈礼乐观的关键。一方面,王光祈与当时多数音乐家的认识一样,认为与中国音乐相比,西方音乐在形式与内容等诸多方面"皆超过吾国旧有音乐百倍以上";在音乐研究方面,西方"处处用科学方法",同样值得中国音乐学习。② 所谓"古礼古乐不宜于今者",大体是指"落后"于西方音乐文化之处。但这些需要改造者,大抵属于形而下之"器"的范畴,至于中国音乐的形而上之"道",则是指"古人制礼作乐之微意",大概就是王光祈所谓体现中华民族特性的"和谐"精神,而这非但无须改造,相反,却是"千古不灭"的文化灵魂。

综上,回到音乐自身,王光祈的音乐本体论可大致概括为"学习西乐技术,保留礼乐精神"。这样一种音乐本体论,又是跟他的新国乐的理想分不开的。

(三)创造新国乐

与刘天华一样,王光祈也提出了创造新国乐的理想与目标;又与当时大多数音乐家一样,王光祈并不排斥西方音乐因素在国乐创造中的作用,但前提是这种国乐必须"可以代表'中华民族性'",③即和谐精神。具体的创作方法是:

一面先行整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐,然后再利用西洋音乐科学方法,把它制成一种国乐。④

由此可见,王光祈的国乐观与前述"学习西乐技术,保留礼乐精神"的音乐本体论密切相关。他心目中的国乐既非复兴原有古乐,亦非重起炉灶建立在西方音乐的基础之上,而是一种借助西方音乐手段、以中国传统音乐为基本素材、表现中华民族文化特质的新的国乐,其基本思想依然是近代以来"中学为体,西学为用"的体用观。其"体"者,当然是他一再推崇的儒家礼乐精神。

---

① 王光祈:《德国人之音乐生活》,冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》(上册),人民音乐出版社,1993年版,第29页。

② 王光祈:《德国人之音乐生活》,冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》(上册),人民音乐出版社,1993年版,第24页。

③ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》(上册),人民音乐出版社,1993年版,第36页。

④ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》(上册),人民音乐出版社,1993年版,第38页。

（四）礼乐救国

王光祈作为一个音乐学家，人们很容易把他的音乐思想最终归结为国乐的复兴。其实，这并不是他的音乐理想中的终极关怀。王光祈音乐思想的最终归宿是礼乐救国。

王光祈认为，儒家礼乐思想中的“和谐”思想是民族复兴的根本途径，因此，他把儒家礼乐思想的重振上升到了民族复兴的高度：

> 唤醒民族改良社会之道……自礼乐复兴始。[①]

他甚至发出了这样斩钉截铁的断论：

> 礼乐不兴，则中国必亡。[②]

这不就是礼乐救国思想的最直接的表述吗？其实，在王光祈研究中被引用率最高的充满浪漫主义情怀的两句话，表达的也是其礼乐救国的终极理想：

> 吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之“少年中国”，灿然涌现于吾人之前。[③]

在肯定王光祈学习西乐、融汇中国传统音乐因素而创造新国乐的主张的同时，我们也必须指出其音乐思想的局限之处。最根本者有两点：一是王光祈与同时代的萧友梅等人一样，“都是把西方的作曲技术看作是音乐的工具，没有深刻认识到作为艺术的工具与普通生产工具、生活工具有着质的不同。艺术工具本身即是艺术风格与艺术精神的有机组成部分。”[④]二是在国运衰败、百废待兴，特别是救国图存的时代背景下，希冀礼乐救国无疑只能是一种乌托邦，它既夸大了礼乐精神的社会功能，也不符合现代中国的历史发展道路。

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》（上册），人民音乐出版社，1993年版，第33页。

② 王光祈：《德国人之音乐生活》，冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》（上册），人民音乐出版社，1993年版，第21页。

③ 王光祈：《东西乐制之研究》，冯文慈、俞玉兹选注《王光祈音乐论著选集》（下册），人民音乐出版社，1993年版，第7页。

④ 冯长春：《中国近代意义思潮研究》，人民音乐出版社，2007年版，第254页。

二、青主的儒家礼乐观

作为“五四”时期第一个旗帜鲜明地批判儒家礼乐思想、推崇欧洲浪漫主义和表现主义美学思想的音乐家，同样曾留学德国的青主，对儒家礼乐文明却做出了完全与王光祈相反的历史评价。青主与王光祈儒家礼乐观的抵牾，反映了五四时期思想自由、文化多元的历史景观，两者音乐思想的比较也是一个饶有兴味的学术命题。概要归纳，青主的儒家礼乐观主要体现在以下几个方面。

（一）礼本主义

与王光祈“乐本主义”的儒家礼乐本质认识不同的是，青主认为儒家礼乐思想的本质在于乐附庸于礼：

> 中国旧日是极端推崇音乐，但是，普通说起音乐来，都是把它和礼用在一块。……乐不过是礼的附庸，所谓先王以作乐崇德，就是要用崇德的乐完成礼的全体大用。①

因此，青主的儒家礼乐观可以概括为“礼本主义”。对于如何看待礼乐及其价值，青主做出了这样的历史判断：

> 乐是礼的附庸，只在中国音乐史上面是有研究的价值，在音乐的艺术上面是没有研究的价值。②

可以看出，与王光祈对礼乐文明的热情肯定不同，青主对礼乐的价值判断是全盘否定的。

（二）打破“乐是礼的附庸”之说

受西方近现代以来音乐美学的影响，青主认为音乐自身必须具有主体性和独立地位，即他所谓音乐应成为“一种独立的艺术”。因此，也就必须打破“乐附

① 青主：《音乐通论》，商务印书馆，1933年版，第2页。
② 青主：《音乐通论》，商务印书馆，1933年版，第3页。

庸于礼”的音乐存在方式：

> 你们承认音乐是一种独立的艺术，那么，你们便不能够把它当做是礼的附庸。[①]

着眼于新的中国音乐的发展，青主认为：

> 你们要把音乐的独立生命夺回来，自然要把“乐是礼的附庸”之说打破，即是要把“音乐是道的一种工具”之说打破，必要是把这一类的学说打破，然后音乐的独立生命才有着落。[②]

“把这一类的学说打破”，也就是从音乐观和美学观的高度对儒家礼乐思想做出了根本的否定。

（三）美的音乐

王光祈把他的音乐理想寄托在一种可以发扬中华民族精神的新的国乐之上，青主则认为国乐不必分中西，如果“中国人如果会作出很好的所谓西乐，那么，这就是国乐”；[③]判断一种音乐是否国乐，“唯一的归结点，就是美与不美的问题。”[④]

那么，什么样的音乐才是“美的音乐”呢？青主认为，一种音乐是否可以称其为真正的音乐、美的音乐，最根本者在于这种音乐是否是“由灵魂说向灵魂的语言”。[⑤] 综观青主主要音乐文论，可以发现，他心目中的美的音乐即是“由西方流入东方来的那一种音乐”，[⑥]是一种不受礼的制约、具有独立生命的音乐。青主对于中国音乐的展望也就是建立在这种西方近现代音乐的理想之上。

（四）音乐挽救灵魂

王光祈礼乐救国的音乐功能观和价值观指向的是国家社会，青主的音乐功能观和价值观则指向个人灵魂：

---

① 青主：《音乐通论》，商务印书馆，1933 年版，第 3 页。

② 同上。

③ 青主：《我亦来谈谈所谓国乐问题》，《音乐教育》，1934 年第 2 卷第 8 期，第 14 页。

④ 青主：《我亦来谈谈所谓国乐问题》，《音乐教育》，1934 年第 2 卷第 8 期，第 17 页。

⑤ 青主：《给国内一般音乐朋友的一封公开的信》，《乐艺》，第一卷第四号，第 77 页。

⑥ 青主：《音乐当做服务的艺术》，《音乐教育》，1934 年第 2 卷第 4 期，第 15 页。

> 要治理人们一切灵魂上的毛病，最好是莫如音乐……我以为音乐是最适合用来唤醒人们的灵魂。[①]
>
> 若是单说我们中国人来说，那末，我更见得音乐的效用是不可限量。中国人是最残忍的，最好杀人的，并不知道什么人生神圣，更不知道什么是爱，要剪除中国人这种兽性，当然是需要音乐了。[②]

从青主对音乐功能的认识来看，他一方面提出了音乐的解放，另一方面也强调了人的解放。因为，在他看来，摆脱礼的约束的音乐才是独立的艺术，而能够创造和享有这种音乐并以此来净化灵魂则标志着人的解放。

青主在“五四”新文化运动的背景下对儒家礼乐思想的批判具有值得充分肯定的价值。尽管人们很难把音乐与政治剥离得一清二楚，但是，力求摆脱礼的附庸而赋予音乐艺术以主体性，符合人与艺术的解放与发展。然而，青主在批判礼乐思想的同时，却对中国音乐做出了带有历史虚无主义和民族虚无主义特点的评价，在中西音乐二元论的矛盾中选择了西乐一元，这样一种音乐观念同样不应成为中国音乐文化的健康发展之路。

三、当代多元话语中的儒家礼乐观

作为社会政治、文化变迁中难以绕开的历史境遇，“文革”中对孔子与儒家文化的大批判，实质上是当时党内政治斗争的一种手段与反映，其中的学术价值与“五四”时期不可相提并论。对此，本文略而不论。值得关注的倒是儒学及礼乐文化在当代中国的新阐发。

当今之世，对于儒家礼乐思想，既有严肃的历史梳理与学理考究者；也有追怀感念、希冀复兴者；亦有理性反思、批判扬弃者。不同主旨、不同内容的新的礼乐观都试图表现出“与时俱进”的特点。值得思考的则有以下数端。

（一）陈论旧说礼乐教化

在儒家礼乐观念中，音乐的主要功能是对人的教化，这种教化的根本目的当然是为了维护礼的社会秩序。近年来，在众声喧哗的音乐思想界，礼乐教化的古

① 青主：《音乐通论》，商务印书馆，1934年版，第76页。
② 青主：《乐话》，商务印书馆，1934年版，第46页。

训又开始被作为重要历史资源加以重新利用。比如，有学者认为：

> 孔子的乐教理想根源于儒家的伦理哲学理念，它不仅对于个人人格修养有着积极的意义，在政治教化中也起着重要作用。……当代的礼崩乐坏随处可见……继承与复兴孔子的乐教思想无疑对重塑意义的人文精神，找回音乐育人的价值取向有积极的意义。①
>
> 礼乐教化是建构和谐社会的重要途径。②

通过文献检索可以发现，类似上述希望通过礼乐教化改良社会的文章几乎是汗牛充栋。遗憾的是，大多数文章还是陈论旧说，对于如何在当今社会重拾礼乐教化，则几乎给不出任何具有建设性的方案。至于礼乐思想中不利于人的解放和音乐自由发展的消极局限之处，更是被多数论者所有意或无意忽略。

（二）礼乐搭台经济唱戏

改革开放几十年来，商品经济意识已经深入人心。在一些大城市，我们可以很轻易地看到一些从事国学、儒学教育的培训机构，这些培训机构中虽然很难见到礼乐教化的实践，而往往流于诵背三字经之类的古训，但有一个共同之处确是非常明显的，那就是文化搭台经济唱戏。像这样的景象，既有文化个体户行为，亦有文化单位的事业行为。在这样的背景下，礼乐搭台经济唱戏的商品意识也就应运而生了。

有学者明确指出，面对当今社会的"礼崩乐坏""礼乐重建"给人们提供了一个"将催生中国式奢侈品行业""构成中国经济增长的一个重要动力"的"商机无限"的历史机遇。③ 我们很难想象这种动机下的所谓"礼乐重建"究竟是文化建设还是文化破坏还是制造文化垃圾。

习近平主席访问曲阜后，很多地方出现了各种拿儒家文化打牌的机构：儒家文化夏令营、儒家文化企业家班、儒家文化礼仪班、儒家文化老年公寓……与儒学相关的各种国学堂、国学院也纷纷成立。在这种所谓弘扬儒家文化的乱象中，如何能够保证正确地认识礼乐文化？

---

① 龚妮丽：《孔子乐教思想的现代意义》，《儒学与当代文明》（纪念孔子诞生 2555 周年国际学术研讨会论文集卷二），九州出版社，2005 年版，第 904 页。

② 龚妮丽：《儒家礼乐教化及其当代社会意义》，《儒家网》2013 年 5 月 13 日。网址：http://www.rujiazg.com/article/id/3311/。登陆时间：2014 年 12 月 24 日 17 时。

③ 秋风：《礼乐重建之商机》，《中国经营报》，2012 年 7 月 9 日。

(三) 国家在场与官方语境

所谓国家在场与官方话语，并非指儒学与礼乐文化被明确赋予了当代意识形态的意义，但作为国家领导人和官方主流媒体的发言则往往会被视为具有国家意志的异向。具有象征意义的是习近平主席于2014年9月24日在纪念孔子诞辰2565周年国际学术研讨会上发表讲话后，《人民日报》发表了《铸就文质彬彬的礼乐中国》的署名文章。文章篇幅不长但叙事宏大，赋予了鲜明的官方话语意义。文章提出：

> 在现代社会治理中，儒学不仅仅是文饰修辞的话语，而应该在具体的制度建设中落实其兴礼作教、抚民化俗的意义。……一个古老而成熟的民族，必定要时时聆听这个民族的古圣先贤们的教诲，从他们那里汲取经验与智慧，开创一个文质彬彬的礼乐中国。[①]

一个显在的事实是，对于包括礼乐文化在内的儒家文化的当代吁求，往往是建立在抽象肯定的基础之上，至于应有的具体肯定乃至具体否定，则大多是体现在严肃的学术研究中。就此而论，《人民日报》文章的作用更多的是体现了官方媒体对国家领导人文化态度的积极呼应。但是，上述官方话语有可能会对礼乐文化的研究与评价产生影响。

(四) 人本主义的批判

与前述以各种方式倡导礼乐复兴的主张最为不同的是，不少学者也旗帜鲜明地对儒家礼乐文化及其当代演绎做出深度批判，甚至不乏如鲁迅、青主般对儒家文化全盘否定者。提及礼乐，音乐学界的批判更值得我们关注。其中比较有代表性的学者是已故音乐美学家蔡仲德。

蔡仲德认为：

> 儒家违背音乐艺术的特性，夸大音乐与道德、政治的联系……是为了使音乐成为礼的附庸、教化的手段、政治的工具，实践证明这对音乐的发展极为不利。[②]

① 黄瑞临：《铸就文质彬彬的礼乐中国》，《人民日报》，2014年9月25日，第5版。
② 蔡仲德：《向西方乞灵——关于中国音乐出路的人本主义思考》，蔡仲德著《音乐与文化的人本主义思考》，广东人民出版社，1999年版，第346页。

蔡仲德高举人本主义旗帜，借鉴青主关于中西音乐关系的认识，提出了中国音乐的出路在于“向西方乞灵”的主张。这一观点曾一度引起学界的高度关注与争鸣。

此外，青年学者叶明春、李宏峰分别在其博士论文中从不同角度对儒家礼乐文化做出了深入的批判式研究。

叶明春从音乐审美的角度出发，认为“平和”是儒家礼乐思想中占据主流地位的音乐审美观。在肯定这一音乐审美观也具有一定的积极意义的同时，叶明春认为：

> “平和”审美观在中国音乐美学史上一直成为官方和文人士大夫的主流审美理想，成为“官本位”的主流审美理想，其所具有的专制性和保守性，必然导致其阻碍音乐艺术的创新和发展。①

李宏峰认为：

> 几千年的历史表明，礼与专制统治相结合，必然在个体独立、精神自由等方面，走向人类本性的反面，成为束缚个人情感体验、漠视个体生命价值、为极权统治张目的工具，成为一切文化艺术创新、发展的严重阻碍。②

与前述复兴礼乐的主张不同，李宏峰认为，旧有礼乐制度的衰亡带来的却是礼崩乐盛：

> 旧有礼乐制度的衰亡，确实会造成某些与之相伴的音乐逐渐消失。然而……这些随旧有礼制消失的音乐事象，不过是音乐文化自身发展过程中不断优化选择的结果，带来的却是人们对艺术觉醒与人性自由的深刻体认。对于音乐艺术的独立自觉发展而言，这是人类历史中主体性的解放，也是音乐艺术终极价值理念的体现。③

---

① 叶明春：《中国古代音乐审美观研究》，人民音乐出版社，2007年版，第224页。

② 李宏峰：《礼崩乐盛——以春秋战国时期为中心的礼乐关系研究》，文化艺术出版社，2009年版，第30—31页。

③ 同上，第327—328页。

此外，更有年轻学者对于鼓吹礼乐和倡导乐教的当代音乐思潮，直言不讳地提出了“乐教祛魅”的批评：

> 乐教就是礼乐教化……乐教在致道、治国、育人、美育、音乐教育等方面，并没有那么神奇和高明，对神话的乐教要继续“祛魅”……民智开启，文化思想道德越来越多元化，音乐、音乐教育也越来越多元化，平等、多元观念深入人心，政治垄断音乐教育已不可能……乐教上考不中民主政治，下考不利音乐教育……我们不苛求古人，但我们还要用老祖宗乐教去搞治国、育人、音乐教育的话，那就是置人类后来上千年的文明成果于不顾，开历史的倒车了。[①]

笔者相信，这样的声音在媒体上虽不是音量最大的，但它却是值得当代人思考的、具有现实冲击力的声音。

结　　语

本文主旨不在于对传统儒家礼乐思想加以深入研究，而是主要通过对 20 世纪历史转折时期儒家礼乐观的富有代表性的抽样考察，结合近年来儒学与礼乐研究成为显学的现象，对儒家礼乐文化的当代阐释与扬弃提供一定的参照。之所以对当下礼乐观诸象加以简要论列，是因为有关礼乐文化的当代解读似乎又回到了近百年前的五四时期，对礼乐文化的价值判断也主要是如王光祈和青主所分别代表的两种主流观点，即全盘肯定与基本否定。前者以众多陈论旧说礼乐教化的文论为代表；后者以蔡仲德等学者的批判为代表。

青主曾说：礼乐思想，只在中国音乐史上具有研究的价值。这话似乎适用于王光祈，但王光祈的礼乐观在今天却不值得肯定与继承。对于处于礼乐核心地位的雅乐，王小盾教授曾在一次会议发言中说：雅乐的本质是礼制，雅乐是统治者的“宗教”，雅乐不是艺术。[②] 回到本文所谓“礼乐观”问题，笔者以为，我们真的需要冷静地想一想：当我们面对很多地方香烟缭绕、拜孔读经、大收学费，乃至孔子学院远输海外但却口碑不佳的“文化搭台、经济唱戏”现象，甚至更要直

---

① 魏石成：《乐教祛魅》，《人民音乐》，2014 年第 11 期，第 80 页。
② 王小盾教授于 2015 年 1 月 11 日在北京亚奥酒店“北京民族音乐研究与传播基地”学术年会“国乐学术沙龙”上的发言。

面那些对礼乐文化中的封建等级观念、乐为礼服务的思想实质不作任何批判的“风派”文论时，我们是否应该回顾历史、正视当下，理智地思考一下：当代中国社会的道德崩溃与音乐文化的不振，可以与古代之“礼崩乐坏”相提并论吗？造成这种社会现象的根本原因究竟是什么？弘扬礼乐果真是改良社会、民族进步的有效利器吗？答案如果是否定的，为什么还有那么多高调而空洞地提倡复兴礼乐的宏论但却鲜见身体力行的有效实践者？此外，笔者以为，以下数端是我们今天面对礼乐问题时所应具有的基本认识：

历史研究中永远不可丢弃历史批判意识，马叙伦所谓“入而不出便为奴”的治学态度不利于我们清醒地认识历史。

对于现今民间遗存的礼乐、礼俗音乐应该加以保护与传承，这是传统音乐的“血肉文本”，但这与试图恢复儒家礼乐意义上的乐教不可相提并论。

雅乐重建抑或复制礼乐的努力值得肯定，但其目的与意义主要在于传统文化历史记忆的保存和展示，而不是再度恢复古代意义上的礼乐教化。

中国音乐文化价值观的塑造，永远是在历史的扬弃和人与音乐的不断解放中发展、进步！

（原载《中国音乐学》2016年第2期）

近代中国新音乐文化发展中的美学进程

引　言

中国近代音乐美学的学科建构与学术发展，是与近代中国音乐文化由传统走向现代的转向紧密联系在一起的。本文将于中国新音乐文化草创与发展的视域中，对中国近代音乐美学的学科构建与整体学术走向加以宏观的梳理与阐释。因此，本文并非是这一时期音乐美学思想在文献学意义上的具体解读。当然，这并不妨碍我们在论述的过程中将会以具体存在的美学思想作为剖析的论据。

作为一种学术史意义的写作，我们不可避免地要遵从历史的线索，中国近代新音乐文化的发展历史，理所当然地成为我们探寻近代音乐美学发展的基本脉络与线索。但音乐美学作为一种"基于经验而又超于经验"[①]的理论存在，相对于具体的音乐文化实践而言又存在着自身独立的学术发展逻辑，并不与具体的音乐文化发展完全同步。因此，在本文中，我们将在近代新音乐文化实践的时间线索之下，以具体的音乐文化事实作为节点，仅提供具有坐标意义的学术史阶段划分，并以此展开论述。

近代中国文化的解构与重构是与国家、社会的解构与重构捆绑在一起的。亡国灭种的外来危机，激发了民族内部的自新机制。面对扑面而来的欧风美雨，中国的士大夫与新兴知识分子，在痛苦的反思之中不断探求着艰苦卓绝的自新

---

① 王宁一：《音乐美学基本理论的存在方式必须超于经验》，见《概念的漩涡》，上海音乐学院出版社，2004年版，第70—71页。

之路。从器物之引进，到制度之学习，再到文化之变革，中国社会开始了由表及里、由浅入深，从形而下之器到形而上之道的艰难的全面革新之路。在这场艰难的维新与革命中，中国社会在保守和奋进的双力博弈中，实现着面向现代的艰难转型。历史转折之际，一方面为以文化为代表的社会意识的改变提供了根本的基础，同时更向社会文化的发展提出了迫切的要求：文化必须对变化中的社会存在做出解释，必须面向未来做出展望与承诺。近代社会向我们展现的正是这样一幅山河破碎但文化却在废墟中涅槃重生的历史卷轴。近代中国音乐和音乐美学的转型与嬗变，就是在这样的社会文化背景之下拉开了帷幕。

一、学堂乐歌运动中近代音乐美学思想的萌生

清末民初的学堂乐歌史已是学界常识，本文不再赘述。需要强调的是，学堂乐歌的编创，不仅仅是将西方的歌曲形式和音乐基础理论引入中国，从更深层次的音乐文化而言，“学堂乐歌是中国音乐走向‘现代性’的第一预示性标志”。[①]学堂乐歌所带来的文化张力，推动了近代中国音乐文化身份的转变，实现了对传统音乐文化话语权的一次有力的冲击，开启了近代音乐文化之话语权由传统到现代，由东方到西方的现代性迁移。音乐不再是礼之附庸、文人之消遣和市井之娱乐，新音乐开始担负起对新的社会成员进行文化启蒙的历史承诺。这是学堂乐歌展现给近代新音乐文化的新问题，由之而引发的理论探究，成为中国近代新音乐美学思想诞生的逻辑起点。

（一）音乐启民思潮与音乐教化传统结合下的音乐价值重估

建立在新式学校音乐教育基础之上、主要以西化的日本乐歌和欧美等西方音乐曲调填词的学堂乐歌编创，是近代音乐启民思潮[②]发展的必然结果与具体实践。学校音乐教育的开展意味着音乐文化在新的文化教育体系之中占据了一席之地，从而预示着音乐被有意识地从中国传统的礼乐体系中分离出来，在新文化的发展中呈现其被重新赋予的功能价值与文化身份。

---

① 杨燕迪：《音乐的“现代性”转型——“现代性”在20世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》，《音乐艺术》，2006年第1期，第57页。

② 音乐启民思潮即是指这一时期以音乐为工具进行思想启蒙与锻造新的国民性的音乐思潮。详见冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，人民音乐出版社，2007年版，第24—55页。

盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之要件，此稍有知识者所能知也。[①]

有一事而可以养道德、善风俗、助学艺、调性情、完人格，集种种不可思议之支配力着乎？曰有之，厥惟音乐。[②]

惟唱歌则以道德与优美之理想化合，以激天良……昔孔人以诗教人，实为深得教育之原理。[③]

从上述引文中可以发现，音乐被赋予了造国民、养道德、完人格等新的社会功能，尽管其中能清楚地看到中国传统乐教观念的影响，但这种源自日本明治维新、被梁启超称之为“精神教育”的音乐教育观念，同中国传统的乐教观念还是存在差异的。如果说传统的乐教理论要求音乐传递的主要是伦理道德和纲常礼教的话，那么学堂乐歌所传递的则是体现其新民宗旨的资产阶级价值观念和改良主义社会精神，正是这种新的精神内涵为新的音乐形式的存在与传播提供了合法性的辩护。也正因如此，学堂乐歌的文化意义绝不亚于近代文学领域的“诗界革命”与“小说界革命”，完全可以称之为近代的“乐界革命”。当然这场革命与前者一样，是不彻底的革命，同其所革命的对象始终存在着千丝万缕的关系，前二者被认为在理论上体现了“从封建中世纪的文艺观转向近代资产阶级文艺观的过渡性特点”[④]，它们“在根本理论上没有完全摆脱旧传统的束缚，如只看文艺的社会政治道德教育作用，而无视文艺的审美价值……以恢复‘诗教’‘乐教’传统为满足，而不是要创立适应现代需要的审美教育体系”[⑤]。学堂乐歌的编创本身和当时有关的理论阐述也体现了这样的特点，可以看作是传统乐教观念同新的音乐价值观念的媾和。但是，这种对音乐功能价值的重新体认与阐释，显然已经不能以传统的音乐美学思想作为其理论的立足点。

曾志忞在《音乐教育论》一文中写道：

今试就教育者而叩之曰：“公等日孜孜于音乐，究竟目音乐为何物？音乐之存于世其价值如何？其功用如何？”此问题固更席难决。试更叩问之

① 梁启超：《饮冰室诗话》，《饮冰室文集点校》第6集，云南教育出版社，2001年版，第3820页。
② 黄子绳等：《教育歌唱·序言》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，人民音乐出版社，1998年版，第147页。
③ 沈心工：《小学唱歌教授法》，王宁一、杨和平主编：《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》第一卷，现代出版社，2000年版，第26页。
④ 聂振斌：《中国近代美学思想史》，中国社会科学出版社，1991年版，第73页。
⑤ 同上。

> 曰:“西人之视音乐为何物?其国之有音乐究与其国有何等之关系?”此问题范围太广,非一二语所能了结。[①]

尽管该文在其后的论说中最终无法摆脱“以乐助风教,尧舜以来之治道也”的传统乐教观念的窠臼,但毕竟问题的提出已经指向音乐本身,并将对新的美学立足点的寻找放在了新音乐文化的逻辑链条之上。

需要指出的是,这一时期对音乐功能价值的体认与阐发,都带有强烈的功利性色彩。这一方面反映了转型中的音乐美学观念与古代音乐美学思想难以割裂的血缘关系,一方面也是当时社会现实的影响与制约使然。就理论层面而言,此时一般知识精英和专门的音乐家并未将音乐看作具有独立审美价值的美学对象;从实践层面而言,具有纯粹音乐审美价值的、基于西方作曲原则的纯音乐创作也还没有发展起来。学堂乐歌最根本的目的在于开启民智,鼓吹维新与革命,以音乐为载体宣扬新观念、新思想,这也就使针对新音乐的价值解读具有了功利性的倾向,特别增强了社会价值与道德价值的负荷。

> 海内达者,皆以为知教育上音乐之功用矣;然亦知音乐为最有普及性之物,于何种方面上皆有効用,且用焉而基效力见乎?仅就吾国时势,择其尤要者,特揭于左:一、音乐于教育上之功用;二、音乐于政治上之功用;音乐于军事上之功用;音乐于家族上之功用。[②]

上述曾志忞关于“音乐之功用”的论断,完全是这种社会功利性音乐价值观的体现,其中难以见到对音乐审美价值的直接阐述。作为学堂乐歌最重要的实践者与理论家之一,曾志忞的这一观点具有代表性。当时关于新音乐存在合法性的依据正是根源于其社会性功利价值的存在,纯粹的音乐艺术之审美价值“就吾国时势”而言并不重要。对于音乐的关注并不在于“音乐是什么”,而更在于“音乐有什么用”。

由此可见,此时面向音乐审美价值的美学思考,由于国之时势和新音乐实践发展的限制,并没有进入到近代知识分子的理论视野之中。这样一种关于音乐功能与价值的重估和思考,尽管相对于中国传统音乐美学思想中将音乐作为礼之附庸、道德教化之载体的观念有了较大的进步,但近代中国救亡图存的社会主

---

① 曾志忞:《音乐教育论》,王宁一、杨和平主编:《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》第一卷,现代出版社,2000年版,第11页。
② 同上。

题所赋予的不可推卸的文化使命，文化血脉中无法摆脱的传统音乐美学思想中礼乐观念与乐教思想的影响，最终使中国近代音乐美学从萌生伊始就浸染了功利主义与实用主义倾向的学术底色。

(二) 音乐感性审美体验激发面向新音乐的理性反思

尽管学堂乐歌时期针对音乐价值的重估并未凸显音乐的审美价值，但新的音乐感性样式却不可避免地激发了针对新的感性体验的美学反思。学堂乐歌的迅速推广和普及，绝不纯粹是社会思潮推动和社会功利性价值判断之下的理性筛选，它是这种理性选择同新的音乐形式所引发的新的审美意识发展合力推进的结果。“西方音乐本身所给中国人带来的新鲜的审美体验，也是其中一个非常重要的原因。作为音乐功能之重要方面的审美功能，总是以其最为直接、最为感性的方式迅速影响着欣赏者的感官和心灵世界，在强烈的审美愉悦中，审美主体便会极易对审美对象做出充满肯定与富于同情的价值，从而进一步促使审美主体对审美对象的接受。”[①]这一原因与当时的功利性音乐功能观并行不悖。甚至可以这样认为，对音乐感性审美体验的充分肯定，是构成近代知识分子不遗余力推广学堂乐歌、鼓吹音乐启民的最真切的感性理由和情感起点，是近代音乐美学思想萌生的情感基础。

沈心工和李叔同在论及乐歌时都认识到音乐所具有的审美功能：

> 唤小儿之美情，而敏锐其感受性者，美育之事也。[②]
> 陶冶性情，感精神之粹美……声音之道，感人深矣。[③]

学堂乐歌现实性的影响在于对西方乐理与音乐形式的推广，并且将西方音乐美的式样从理论形态转化为实际的艺术实践，它与中国传统音乐最大的区别也正是在于音乐形式的差异。主要以西乐曲调填词或运用西乐语汇探索性创作的原创乐歌，以新的音乐形式美推动了中国近代知识分子阶层音乐审美品位的转变。

新的音乐审美体验触发了对新音乐的理性思考，这首先导致了对音乐概念的重新定义。曾志忞认为：“近世既认音乐为一科学，夫既曰学，则研究是者，安

---

① 冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，人民音乐出版社，2007 年版，第 18 页。

② 沈心工：《小学唱歌教授法》，张静蔚编：《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，人民音乐出版社，1998 年版，第 219 页。

③ 李叔同：《音乐小杂志・序》，《音乐小杂志》，1906 年创刊号。

可不知其定义。”①这一为音乐正名的举动，体现的正是近代音乐学者面向新的音乐实践而进行抽象思考和理性辩护的迫切意愿。作者历数了古今中外八种对于音乐的定义后认为：“古今东西达者之解释音乐，大都重于本质，注意于一方一部，不足窥全豹。或自宗教方面、或自理学方面、或自技术方面、或自哲学方面、或自社会学方面，割下其说，此非不得其当，然断不得许其说为完全无缺。”②在批评各种成说的基础上，曾志忞为音乐做出了一个新的定义：

> 音乐者，以器为本，以音为用，音器相和，是为神乐。③
>
> 音乐者，信之声，法之音，充于天地，实情的化身，生的具体也。④

上述定义还谈不上是严谨的学术界定，但从中已能明确感受到作者对音乐关切角度的改变，宗教伦理、礼法谶纬均不构成音乐定义的来源，对于音乐的感性审美体验却成为音乐定义之核心要素。曾志忞的这些论述，体现了新音乐的感性审美样式对近代知识分子审美观念的影响。如前所述，尽管这种审美观念的改变尚未达到一种美学意识的自觉，并未改变此时音乐价值判断中的功利性特点，但这一基于音乐审美体验而产生的理论反思不啻为近代音乐美学之一先声，是近代音乐美学思想最具光彩的理论星火。

总之，学堂乐歌的感性体验，提升了人们对于新音乐形式美的认同感，从而使音乐的审美价值隐含于社会价值的诠释与解读，缓慢渗入中国近代音乐学者的理论视域。基于感性审美体验而进行的理性思辨成为音乐思想发展的必然逻辑结果，这向我们昭示了近代音乐美学思想诞生的潜在的必然性。中国近代新音乐的发展正在小心翼翼地尝试中呵护着朦胧的、纯粹的音乐美感意识，为寻求自己合式的理论表述做着最初的准备。

从整体来看，真正美学意义的言说在学堂乐歌时期尚无法形成体系性的流畅表达，稍具音乐美学意味的论乐文章呈现出在传统音乐美学思想同西方音乐美学思想之间碰撞与徘徊的姿态。用中国传统音乐思想解读新的音乐现象呈现出一种对象错位和目的分歧带来的理论尴尬，而运用西方音乐思想来解读中国音乐现象却又存在着一种接受语境和传播土壤水土不服的矛盾。一方面承受着

---

① 沈心工：《小学唱歌教授法》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编（1840—1919）》，人民音乐出版社，1998年版，第15页。

② 曾志忞：《音乐教育论》，王宁一，杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第16页。

③④ 同上。

自身学科意义与价值尚不明确、学科属性模糊的发展压力（缺少基本的概念、范畴、方法论、语言范式）；另一方面却不得不在自身学科尚未取得学理合法性的时候，去依附于大的文化走向而在功利性、实用性的学术逻辑中寻找自己的容身之所。当然，这一切都不妨碍学堂乐歌成为中国近代音乐美学学术发展的逻辑起点。没有这样的徘徊和迷惑，就不会有去蔽、解释、揭示、归纳、总结甚至创造的欲望。中国近代音乐美学思想正是在这样的双重尴尬中得以艰难萌生。

二、音乐美育思潮中近代音乐美学学科的草创

美育概念的提出可以追溯到1901年蔡元培的《哲学总论》一文，但美育成为一种全国性的思想潮流，却是以1917年蔡元培“以美育代宗教说”的提出作为标志，这也成为“五四”新文化的时代标志之一。中国近代美学就是在美育思想的发展过程中，完成了最初的理论探索和尝试。

（一）音乐美育思想与音乐独立艺术地位的实现

音乐美育思潮为中国近代音乐美学学科的建立提供了基本的前提。根本原因在于：以康德之“审美无利害”原则为基本出发点的美育理论，为使审美和艺术确立一个独立、自律的合法领域，并将一切非审美的道德教化、礼法伦理从审美领域中排除出去奠定了哲学基础。美育思想中审美普遍性、超越性的美学规定，赋予了对音乐之独立地位以及对于人之独立人格的认可，为音乐美学学科的建立提供了根本的对象构建。可以这样认为，没有对人之独立人格的尊重，没有对音乐之独立审美价值的确认，中国近代音乐美学就不可能实现真正意义的审美现代性的转变。①

音乐美育思想的传播对音乐独立艺术地位的确立起到非常重要的作用，这一点从1907年王国维的《论小学唱歌课之材料》一文便可窥见一斑。尽管此时尚处于学堂乐歌运动蓬勃发展的时期，但王国维的认识已经超出了这一时期的

---

① 刘小枫在其《现代性社会理论绪论》中对审美现代性做出过这样的阐述：一、为感性正名，重设感性的生存论和价值论地位，夺取超感性过去所占据的本体论位置；二、艺术代替传统的宗教形式，以至成为一种新的宗教和伦理，赋予艺术以解救的宗教功能；三、游戏式的人生心态（用贝尔的说法，“及时行乐”意识），及对世界的所谓审美态度。由此标准而言，王国维的相关论述和蔡元培“美育代宗教说”共同呈现出中国近代美学现代性的理论进程。参见刘小枫著《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年版，第307页。

理论水平,可以视为其美育思想在音乐教育领域的先现。王国维认为:

> 提倡音乐研究音乐者之大半,于此科之价值实未尽晓也。夫音乐之形而上学的意义(如古代希腊毕达哥拉斯及近世叔本华之音乐说)姑不具论,但就小学校所以设此科之本意言之,则(一)调和其情感,(二)陶冶其意志,(三)练习聪明官及发声器是也。①

从上述文字我们至少可以得到如下信息:一、王国维已经关注到音乐的形而上学意义的问题。对于以康德和叔本华美学思想作为理论来源并进行中国近代美学思想构建的王国维而言,康德、叔本华美学思想中关于音乐的美学论述显然在其理论视野之内,尽管该文因为论题的原因存而不论,但其思维逻辑中却已隐含着对音乐之形而上学意义的关注,而这一关注必然以确认音乐艺术之独立地位作为理论之前提。二、关于音乐功能的三点论述,同学堂乐歌运动中功利化、实用化、工具化的音乐观念有着明显的差异。音乐社会性价值的论述并不具有首要性,音乐对于情感的作用被放在了第一位。这一表述更进一步体现出王国维的美育思想中对音乐之独立的艺术地位和审美价值的确认。这是真正具有美学意义的一种转变。

在本文中他还进一步指出:

> 虽有声无词之音乐,自有陶冶品性,使之高尚和平之力,固不必用修身课之材料为唱歌课之材料也。故选择歌词之标准,宁从前者而不从后者。若徒以干燥拙劣之词,述道德上之教训,恐第二目的未达,而已失第一目的矣。欲达第一目的,则于声音之美外,自当益以歌词之美。……循此标准,则唱歌课庶不致为修身课之奴隶,而得保其独立之地位欤。②

这里已经明确表达了对音乐艺术独立地位的肯定。王国维对于纯音乐(有声无词)之美的价值判断,对于音乐感性价值的体认,都呈现出美学现代性的典型特征。

可惜的是,王国维的这种理论突破,并没有引起同时代新音乐家的重视,他们大都还在以功利性的乐教观和精神教育观念维护着中国近代新音乐的幼苗,

---

① 王国维:《论小学唱歌科之材料》,王宁一,杨和平主编《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》第一卷,现代出版社,2000年版,第36页。

② 同上,第37页。

并试图论证其存在的合法性一直到新文化运动蔚然成潮，当美育思想由更具社会影响的蔡元培推进到音乐领域，形成更为广泛而深入的音乐美育思潮时，中国的音乐学者才终于从工具性音乐教育观念中走出来，开始了具有美学意义的理论构建。音乐美育思潮中的相关音乐文论，音乐作为艺术之独立价值已得到了明确的肯定：

从艺术一方面而加以解释，则音乐绝不能为他物之附属物，音乐本身故具有独立之目的、独立之价值也。①

这一认识在当时的音乐美育思想中已成为一种共识。音乐艺术之独立价值是音乐之所以能够实现美育之功用的基本前提，从音乐美育思想的理论逻辑而言，音乐艺术之独立性是体现美之超功利性并实现其普遍性的基本前提。如果没有艺术之独立性，如何实现艺术美之超功利性，又如何在超功利的基础上体现美之普遍性价值从而实现美育代替宗教的最终目的呢？正是这一理论逻辑，使音乐艺术之独立地位在美育思潮勃兴的时期得以确立，为近代音乐美学的发展提供了基本的理论前提。可以这样说，蔡元培《以美育代宗教说》吹响了中国近代美育思潮的号角，同时也将中国近代音乐美学的发展引入了一个新的历史时期。

（二）音乐与情感关系的思考深化了音乐审美价值的思辨

在音乐美育思潮中，音乐独立的艺术地位得以确认，音乐的审美价值被充分肯定。作为美育的重要手段，音乐的作用已经不是直接面向社会功用的工具载体，而是面向独立个体人格构建的情感载体。具有独立人格意义的人成为架通艺术之审美与社会之功用之间的主体性环节，而在这一环节中所蕴含的逻辑前提则应是音乐同情感之间关系的确立。

蔡元培如此定义美育：

美育者，应用美学之理论于教育，以陶养感情为目的者也。②

观此定义可知，感情陶养已经被作为美育的根本目的，这其中也隐然包含着

---

① 陈仲子：《音乐与诗歌之关系》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第61页。

② 蔡元培：《美育》，高平叔编《蔡元培文集》第五卷，中华书局，1988年版，第508页。

艺术同情感不可分割的关系确认。有学者甚至认为：

> 用之于广义，则美育与情育异名而同实，盖谓欲感情全体之发达，而造乎完满之域者，不外育之以美，与夫启迪知力而欲即于真，陶冶意力而育之于善者，意无以异。①

可见，美育理论的深化，在充分确立艺术之独立地位的同时，特别将艺术同情感之间的关系这一美学本体论问题推到了理论探究的前台。音乐与情感的关系亦作为音乐美育思想中的应有之题而被重视和探讨，并由此展开近代音乐美学基于音乐本体的理论实践。这一动向依然首先体现在对音乐的重新定义之上：

> 古来曾未有下音乐之定义者。今简言之，则曰：音乐者，藉乐音以发表美的感情之艺术也。②
>
> 音乐者，具有最高等感人之效力者也。③
>
> 音乐是用声音来描写人类感想的历时的美术。④

上述关于音乐的种种定义，都明确肯定了音乐同情感之间的关系，这可以视为在音乐美育思想影响下音乐观念的一次重要改变，情感作为一种被肯定的主体性存在，将音乐同社会性的功利价值分割开来，从而成全了音乐作为独立艺术的审美价值。

当然，此时很多就音乐美育而展开论述的文章并不具备真正的美学品格，音乐同情感的关系往往是作为一种不证自明的论据而存在，用以支撑音乐在美育中之功能与价值的论述。这恰是混淆了音乐美育作为音乐美学之理论应用同音乐美学本身之间的差异。

杨昭恕是此时少有的具有真正美学意识的音乐学者。在《论音乐感人之理》

---

① 余箴：《美育论》，俞玉资、张援编《中国近现代美育论文选（1840—1949）》，上海教育出版社，2011 年版，第 32 页。

② 我生：《乐歌之价值》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（文献卷）第一卷，现代出版社，2000 年版，第 42 页。

③ 杨昭恕：《论音乐感人之理》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（文献卷）第一卷，现代出版社，2000 年版，第 71 页

④ 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（文献卷）第一卷，现代出版社，2000 年版，第 66 页。

一文中，他就音乐何以感人提出两种理由：

（一）感情移入。（二）把握现量。[①]

这可以看作是这一时期颇具音乐美学意味的探讨。在本文中他还特别提到："夫音乐之能感人固矣。然以何理由而感人，如是之神且验乎？"并指出："种种牵强附会之说因之以起，而抑制一律诸科学之方法，非为不能推厥音乐感人之原理，而荒谬无稽，真不值一噱者。"这是对当时存在的种种因循中国传统美学中谶纬之论解读音乐的观点的尖锐批判，已有着较鲜明的学术理性的色彩，从中可以看出现代音乐美学学术思想的萌生。文中"现量"一词的使用，有学者将其看作是能同青主之"内界说"相提并论的"现量说"，认为"本说之倡言者，把佛教哲学中的'现量说'引人音乐美学，自有特别的识力"。[②] 作为佛教用语，"现量"原意是指人的感官可以通过和对象的直接接触而产生的认识。"现量"分为"似限量"和"真限量"两类，作为真现量应该是直觉的，不加入概念和思维判断，亦不可用语言言说的纯粹感觉。文中所谓把握限量指的就是对于这种真现量的体会和认识。这一概念的使用显然体现了作者对音乐之感性体验的理性反思，并呈现出对音乐体验较深层次的领悟，已触及音乐艺术特殊性的层面。

在杨昭恕的另一篇题为《音乐在美术上之地位及价值》的文章中，他将音乐同其他艺术加以比较，对音乐作为时间艺术之特殊性进行了论述，并从生理学、心理学的角度对音乐同情感之间的直接关系做出了解释：

所以然者，乐器之演奏，由于筋肉之伸缩；筋肉之伸缩，由于神经之运动；而神经之运动本受吾人意志之支配。然意志由知情二者结合而成者，故情感之状态及精神上一切影响，常伴意志而表现，流露无形，禁之而不得。[③]

这些论述在今天看来似乎粗糙，特别是呈现出概念体系的匮乏（如借用佛家词汇"现量"说等），但在当时却是少有的真正具有美学品格的论述，其物理

① 我生：《乐歌之价值》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（文献卷）第一卷，现代出版社，2000年版，第42页。

② 罗艺峰：《思想史视野中的20世纪上半叶中国音乐美学》，《星海音乐学院学报》，2014年第四期，第1页。

③ 杨昭恕：《音乐在美术上之地位及其价值》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（文献卷）第一卷，现代出版社，2000年版，第55页。

学、生理学、心理学等方面的研究视角和方法，展现出中国近代音乐美学学科发展在研究方法、学科观念方面的探索。当然，这也是与"五四新文化运动"时期西学东渐、西乐输入的脚步加快分不开的。可以这样认为，关于音乐与情感的论述，一方面为音乐之独立地位的确立提供了学理的支撑，另一方面也深化了关于音乐审美价值的思辨，从而拓展了观察音乐的视角，丰富了音乐的美学关照。

（三）萧友梅的学科阐释奠定音乐美学学科的第一块基石

1919年北大音乐研究会成立，1920年该会学刊《音乐杂志》创办。该会提出的"研究音乐、陶冶性情"的宗旨及其艺术实践，标志着以音乐美育为旨归的音乐文化建设进入了一个新的历史阶段，作为学科意义的音乐学逐渐呈现出较为清晰的学术轮廓。此后各类专业音乐团体的建立、音乐研究的展开，使中国近代新音乐文化终于实现了自我身份的确立。

蔡元培为该刊所撰写的发刊词中比较明确和系统地阐述了近代音乐学的基本学科架构，从其"求吾人对于音乐之感情，则关乎生理学、心理学、美学者也"的学科阐述中不难看出，音乐美学的概念已呼之欲出。

音乐美学学科概念的出现，是中国近代音乐美学发展中具有坐标性意义的事件。最早阐述这一学科概念的是留德归国、引领北京新音乐文化发展的萧友梅。他在先后发表于北大音乐研究会《音乐杂志》的两篇文章中都提到了"音乐美学"，[①]并将音乐美学明确列为音乐学的重要分支学科之一。萧友梅将音乐美学的学科性质界定为"推理的音乐理论"：

> 是普通美学（或名美术哲学）的一部分，它的问题是研究音乐艺术的艺术功用的特性……音乐美学的主要问题，还是说明乐句单位的构造和区别乐曲动机怎么样……音乐美学最后的目的和那狭义音乐理论是同一样的。[②]

这些学科阐述鲜明地体现了萧友梅德国音乐学体系的学术血统。将音乐美学视为美学一部分的学科界定，显然是受西方自黑格尔以来将美学视作艺术哲

---

① 即《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因。》和《乐学研究法》两文。

② 萧友梅：《乐学研究法》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第76页。

学的理论的影响。所谓“推理的音乐理论”则通过对音乐美学研究方法的界定以及隐含的研究范畴的确立，表明了音乐美学区别于音乐学其他学科的学科属性；将研究乐句单位、区别乐曲动机设为音乐美学主要问题的观点，体现出对于音乐本体分析的重视，认为“音乐美学还要于音乐形态和它的发表价值之间造出一个最后的联络”[①]，更体现出对西方自律论音乐美学和他律论音乐美学思想的融合和某种超越，其中所确立的音乐本体分析、审美经验分析与美学分析结合的理论研究方法，基本确立了近代音乐美学的学科研究范式。可以肯定地说，萧友梅关于音乐美学学科的理论阐述不仅为近代中国音乐美学学科的建立奠定了最初的基石，而且成为今天确立学科归属的重要理论根源。

当然，萧友梅关于音乐美学的学科阐述，并非是一种理论原创，而基本是对德国音乐美学家胡戈·里曼音乐美学思想的转述，[②]但我们并不能因此而否定萧友梅对于中国近代音乐美学学科之草创与奠基的首屈之功。萧友梅对音乐美学的转译和介绍，使中国近代音乐美学学科在建设之初，能够以西方最新的学科理论为参照，大大缩短了学科初创期的探索进程，从而使近代音乐美学能够在相对薄弱的新音乐文化发展背景下，形成较为规范的理论表述。

通过音乐美育中音乐独立价值的体认，引发音乐与情感之间深层关系的探究与思考，并由此推动音乐美学学科理论深度与学术方法之扩展，这是中国近代音乐美学在新音乐文化实践中的学科发展轨迹。萧友梅关于音乐美学的阐述，意味着中国近代音乐美学的初创终于上升到学科层面。

三、专业音乐教育与音乐创作实践中近代音乐美学的学术自觉

随着新文化运动的兴起，特别是一批留洋归国的音乐家投身中国新音乐文化建设当中，作为新文化运动之重要组成部分的新音乐取得了初步的发展。从20世纪20年代开始，学习、借鉴西方音乐技法而创作的新音乐开始表现出超越学堂乐歌之艺术价值的社会影响力。艺术歌曲、合唱歌曲、歌舞剧、钢琴

① 萧友梅：《乐学研究法》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第76页。

② 萧友梅在德国莱比锡大学留学期间曾经选修过胡戈·里曼的多门音乐学课程，并且里曼还是萧友梅博士论文答辩的主持者。萧友梅关于音乐学的学科理论大多来源于里曼，此处关于音乐美学研究问题的阐述，基本可以视为是对里曼《音乐美学要义》一书中章节目录的转译。参见缪天瑞、冯长春合译《音乐美学要义》，上海音乐出版社，2005年版。

曲与小提琴曲乃至管弦乐，都开始出现在新文化运动时期的舞台上，新音乐的内涵也远远超出了1904年曾志忞的想象。与此同时，专业音乐教育开始发端。1927年上海国立音乐院（1928年改称国立音乐专科学校）的建立，是中国近代新音乐文化发展中具有划时代意义的事件。尽管此后全国又成立了不少专业音乐教育系科，但国立音乐院在近代中国专业音乐教育中的龙头地位却是毋庸置疑的。它的建立不仅揭开中国近代专业音乐教育史的新篇章，而且为当时的新音乐创作和音乐学研究提供了一块稳固的阵地。依托这一阵地，一批留洋归国的专业音乐家担负起了新音乐文化发展的重任。此外，从20年代开始，越来越多的新兴音乐社团组织发起成立。一切有关新音乐文化的发展无不表明了学习西乐思潮的迅速推进。"五四"时期音乐美育思想的蔚然成潮和专业音乐教育的肇始与发展，终于为音乐美学学科的草创提供了一个并不坚实的基础。音乐美学正是在这样的背景下实现了相对的学科自觉并展开了较为深入的理论实践。

（一）音乐美学学科概念在音乐学文论中普遍使用

一门学科的自觉，最初可以追溯到学科概念的提出和界定，但这种最初的提出和界定往往是某个时期个别音乐家的个人行为，并不能视为一种普遍意义的学科自觉。而如果某一学科的名称，不断出现于同时期不同学者的理论视域中，并有意识地对此学科概念进行了自己的界定和论述，那么这即可视为是该学科真正意义的学科自觉。

音乐美学这一学科概念在这一时期频繁出现在音乐学者的论文和论著之中，比如：

> 音乐美学与演奏论亦是必要的科目，前者乃欣赏音乐之指南针，后者即批评演奏者之法规。[1]
>
> 这些问题往深里研究起来，非常有趣，但涉入"音乐美学"的专科了，深奥的乐理这里从略了。[2]

特别是在王光祈的音乐学论著中，音乐美学已经成为一个常用概念：

---

① 柯政和：《音乐的欣赏法》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第177页。

② 黄伯申：《音乐的形式》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第359页。

希腊大哲学家柏拉图,以音乐为治心治世之手段,近世学者呼之为“音乐伦理学”。到了大哲亚里斯多德,于是乃有“音乐美学”之创立。[1]

对于音乐各要素(如主调、谐和、节奏、轻重涨缩、乐器音色之类)之表情方法,一一加以研究。西洋讨论此事之书籍,多属于“音乐美学”一类。[2]

在中国古代,伦理观念代替了音乐美学。[3]

中国的音乐由于吸收了外来因素而得到极大的丰富。但其音乐感和音乐美学却始终保持着中国的特色。[4]

只讲形式与专讲内容西洋在古代希腊之时,关于“音乐美学”,即有“形式”与“内容”两派之争。[5]

通过上述引文可以发现,音乐美学这一概念在当时的使用已经具有相当的广泛性。王光祈关于音乐美学这一学科概念的使用,清晰地表明了他对音乐美学学科属性、范畴、研究对象、研究方法以及学科史的清晰把握,音乐美学也成为其进行中西音乐学比较研究中不可或缺的方面。音乐美学学科概念的广泛使用以及体现于王光祈个人身上的清晰的学科意识,从一个侧面反映了音乐美学已经开始拥有明确的学术身份。[6]

(二)外国音乐美学文论的译介

一个学科在其创立伊始,总是会面临着学科结构模糊、研究方法缺失、研究范畴不明、言说语言匮乏等具体问题。建立在传统音乐思想断裂和西方音乐文化强势输入语境之下的中国音乐美学,更是面临着这样的问题。因为新音乐的不断发展,使音乐美学在传统的古代思想资源中无法汲取到学科发展所需的学术营养,也缺乏足够坚定的理论基础对中国传统音乐美学资源进行重建。因此,与学习西方音乐语言一样,音乐美学学科建设的理论资源与方法论参照的视线

---

① 王光祈:《中西音乐之异同》,冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》,人民音乐出版社,2009年版,第203页。

② 王光祈:《通信》,冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》,人民音乐出版社,2009年版,第49页。

③ 王光祈:《论中国古典歌剧》,冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》,人民音乐出版社,2009年版,第84页。

④ 王光祈:《千百年间中国与西方的音乐交流》,冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》,人民音乐出版社,2009年版,第211页。

⑤ 王光祈:《西洋音乐史纲要》,冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》,人民音乐出版社,2009年版,第232页。

⑥ 关于这一时期音乐美学学科概念的界定所呈现出的学科发展状况的研究,可参见冯长春:《20世纪上半叶中国音乐美学发展一瞥——从“音乐美学”的概念与定义谈起》一文,载《音乐研究》,2001年第2期,本文不再赘述。

不可避免地投向西方。于是，译介国外对应学科的文论就成为一种学科建设的迫切需求，这种迫切性恰是反映出了学科自觉的程度。

仅从今人所编《二十世纪中国音乐美学》文献卷来看，1927—1937 年间被收录的音乐美学译文就有 18 篇，[①]占同期音乐美学论文总量的比例接近 30%。这充分表明了这一时期音乐学者积极学习和借鉴国外音乐美学理论发展音乐美学学科的主动性。

值得一提的是，在这十年中，缪天瑞先生在音乐美学文论转译方面做出了重要贡献。他所主编的音乐期刊《音乐教育》是当时刊载音乐译文的主要阵地，目前可见本时期的音乐译文几乎有百分之九十的文章是发表于《音乐教育》，内容涉及音乐基本理论、音乐作曲理论、音乐美学以及西方音乐家与音乐生活等诸多方面，展现出对西方音乐文化较为全面的引入与介绍，其中涉及音乐美学的译文占据译文总量的 1/3 以上，内容涉及音乐美学学科内涵、对象范畴、研究方法等诸多方面。[②] 缪天瑞先生本人翻译了 Cecil Gray、Hugo Riemann 和门马直卫、小泉洽等德、日学者的音乐美学论著，从中可以看出缪先生对音乐美学学科发展的重视，以及希望通过翻译音乐美学著述启迪近代中国音乐美学发展的设想与努力。通过缪天瑞先生以及同时期其他音乐学者这种具有明确目的性和学科性的文论翻译，我们可以清晰地感受到一种学科自觉意识的诞生与成长。甚至可以这样认为，没有这些音乐美学思想的译介，就很难有与当时新音乐创作发展相对应的美学话语，新的音乐美学学科就缺乏元理论的建设与方法论的参照。

(三) 音乐美学文论中范畴与方法的初步确立

学科的自觉必然带来理论研究的深入发展。抗战爆发前的十年间，音乐美学取得了引人注目的成果。仅从《二十世纪中国音乐美学》文献卷来看，其中收录的 1927—1937 年间具有音乐美学品格的论文计 68 篇之多，几乎占了整个 20 世纪上半叶音乐美学文论总数的一半。这个数据表明，这一时期是音乐美学学科稳步发展的阶段。更为重要的是，这一时期的音乐美学研究几乎已经涵盖了今天音乐美学研究的所有范畴。

比如，涉及音乐形式与音乐存在方式的研究的文章有张秀山的《乐学上之形式要素》一文，该文力图从节奏、旋律、和声三个方面阐述音乐美的本质，指出音乐形式存在的特殊性：

---

① 王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》第一卷，现代出版社，2000 年版。
② 数据的统计依据李文如编《二十世纪中国音乐期刊篇目汇编》，文化艺术出版社，2005 年版。

学者所必须认识乐曲之形式者，以其为听曲之先决问题耳。唯乐曲需用耳听，始能辨优劣。彼纸上所印乐谱，决不能称为音乐，至多不过称为乐曲之记载。乐曲之本身，固非纸谱所能充任，必藉乐器或人声发出声音，传于耳鼓，方为其实。[①]

这种关于音乐之存在方式的论述，在当时而言难能可贵。此外还有黄伯申《音乐的形式》、张洪岛《和声美的追求》、黄自《调性的表情》等文章，也都从音乐形式本体的角度展开美学追问，探讨其形式背后的美学原因。

又如，针对音乐功能与价值的研究。比较有代表性的是唐学咏《音乐的社会作用》、萧友梅《音乐的势力》、王光祈《音乐与时代精神》、马采《音乐与世界观》、吴瑞娴《音乐表现与音乐感受》等文，这些文章均从不同侧面论证了音乐的功能与价值。

再如，针对具体音乐实践环节所做的美学分析。代表性文论有柯政和《音乐的欣赏法》、黄自《音乐的欣赏》、健人《关于音乐欣赏》等，其中以黄自《音乐的欣赏》一文最具理论价值。该文从音乐的特殊性出发，详细阐述了音乐欣赏的三个层次：知觉的欣赏、情感的欣赏、理智的欣赏，其中可见康德关于知、情、意之人的心理结构理论的影响。黄自所谓"音乐的内容与外形是不可分辨的""音乐的意义就是音乐本身，不可以拿言语来解释的"[②]等观点，在今天依然是音乐美学研究的基本问题。

如上所述，就研究方法而言，哲学、心理学和社会学的方法，都已经走进了当时学人的视野；就研究范畴而言，已经涉及音乐本体、本质、功能、价值以及音乐实践的各个环节。这些内容迄今依然是音乐美学研究的基本方法与范畴。这充分表明这一时期的音乐美学研究已经基本实现了学科的自我定位与规范，标志着中国近代音乐美学学科的初步确立。

(四) 音乐美学研究的青主现象

作为中国近代音乐史上唯一称得上音乐美学家的青主，其别具一格的音乐美学著述以及此后几十年来因此而招致的批判，成为一个引人注目的"青主现象"。作为诗人和作曲家的青主，在"亡命乐坛"的几年间，出版了《乐话》《音乐通

---

① 张秀山：《乐学上之形式要素》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第160页。

② 黄自：《音乐的欣赏》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000年版，第187页。

论》两本著作，发表了十余篇有关音乐美学的文章。青主是将表现主义美学思想介绍到中国音乐美学界的第一人，其美学思想同时体现出鲜明的西方浪漫主义美学思想的影响，他的“音乐是上界的语言”的著名论断，展现了同中国传统礼乐思想的彻底决裂。在他的笔下，关于什么是音乐、音乐的功能、音乐美的评价标准，甚至音乐的社会属性等涉及美学的诸方面问题，都得到了较为详细而独到的论述。青主或许无意成为一位音乐美学家，但他的前述论著却为这一时期的音乐美学建设提供了重要的理论参照，丰富了这一时期的音乐美学理论。由于音乐界宗派主义斗争和政治因素的影响，此后数十年间对青主音乐美学思想的批判，也一再表明了青主音乐美学思想在当时的超前性。当然，中国近现代音乐史上的“青主现象”不仅仅是一个音乐美学现象，但它从美学一隅反映了中国近代新音乐文化建设中的诸多问题与特点。在一个学科的发展过程中，现象级人物的存在，其学术成就往往成为一个学科走向成熟的重要标志。青主现象在近代音乐美学学术发展中就具有这样的意义。

综上所述，抗战全面爆发前专业音乐蓬勃发展的十余年间，也是音乐美学学科发展的黄金期。这一时期，音乐美学在没有专业研究队伍的条件下，逐渐走向学科自觉，研究范畴与研究方法等问题均得到一定的观照，初步实现了学科建设的理论阐述与初期的学术实践，为此后中国音乐美学学科的发展奠定了初步的学科基础。遗憾的是，抗战的全面爆发和紧随其后的再次内战，没有为音乐美学的发展留下足够的时空。立脚未稳的音乐美学学科，在战争的硝烟中开始了又一次的转向。

四、救亡音乐思潮与新音乐运动中近代音乐美学的学术转向

“九一八”事变后，救亡音乐思潮兴起。这一思潮并无鲜明的意识形态之分，不管是国统区的音乐家还是边区的音乐家，都开始自觉地以音乐为武器，为抗日救亡服务，特别是抗战时期，音乐创作最突出的成就是抗日题材的作品。此外，发轫于20世纪30年代初的左翼音乐家的“新兴音乐运动”，也在1936年后以“新音乐运动”的口号继续发展继而影响全国。无产阶级革命音乐和救亡歌曲成为新音乐运动理论与实践的主要内容。因此，救亡音乐思潮和新音乐运动的结合，成为30年代中期以后新音乐文化建设中最为突出的特点。但是，也正是随着新音乐运动的不断发展，音乐界开始出现所谓“救亡派”与“学院派”的宗派主

义斗争，音乐思想领域出现鲜明的意识形态色彩。这种色彩化的音乐美学思想一直持续到抗战结束乃至1949年后很长一个历史时期。

(一) 音乐审美价值的消退与功利价值的再次凸显

救亡压倒启蒙，包括新音乐文化在内的新文化运动就不得不发生历史性的巨变与转折。在这种历史语境中，音乐的社会功能问题迅速得以凸显。从近代学堂乐歌以来就带有鲜明社会功利性色彩的新音乐文化，在经历了短暂、局部性的超功利性发展之后，再一次被以抗日救亡为根本诉求的时代文化磁场所吸引，义无反顾地投身到新的功能性音乐文化建设当中。在特殊的历史条件下，即便如萧友梅这样一直致力于专业音乐教育和艺术音乐创作的音乐家也指出：

> 音乐——和别的艺术一样——无论在实际上或理论上，都应该，并且得确是实用的……现在既然到了一个大转变的时代，音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务。①

抗日救亡的语境下，纯粹的艺术音乐几无容身之所，因此，对于音乐的美学观照，也失去了面向独立音乐本体的美学思辨，从而转向音乐现实功用性的理论辩护。这也正是本文所谓中国近代音乐美学迎来的又一次嬗变或转向。

这种嬗变首先体现在对音乐内容与形式之关系的关注，其关注的目的并不是从音乐本体论的意义上解读音乐的内容与形式之关系，而是带着先入为主的观念，通过凸显音乐内容对于音乐形式的决定作用，来突出社会存在对于音乐创作的决定作用，从而为“抗战的内容，民族的形式”的音乐创作提供理论依据。例如，这一时期赵沨的一系列文章就具有这种倾向。他在《音乐形式的偏爱》一文中指出：

> 表现在中国音乐运动上的歌曲的创作，也发现了如此情形，就是作曲者异常过分地注意形式。为了过分的注意形式上的法则而局限了内容的表现，时常发现这乐曲不能十分充分地表现歌词的内容这种情形。②

---

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》，2006年第2期，第6页。

② 赵沨：《音乐形式的偏爱》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》第一卷，现代出版社，2000年版，第856页。

因此，作者认为：

只有作曲家和诗人更密切的合作，只有作曲者赶快地摆脱传统的形式的因袭，才能使音乐更具体地完成了他所担负的社会使命。[①]

在《论音乐的现实主义》一文中，赵沨直接将“抗战的内容，民族的形式”规定为现阶段的现实主义，并且明确指出：

现实阶段的现实主义，因为客观的现实生活是抗战，赶出我们的敌人在我们的国境以外，所以，在内容上，应该并且只有：抗日的内容。[②]

必须承认，在当时的历史背景之下，这样的音乐观念有其现实的合理性，并且也具有充分的价值意义。但是，这样的论述也确实已失掉了美学的品格，音乐的表现内容成为判断音乐价值的唯一标准，现时的社会价值成为音乐的唯一价值。也正是基于这样的衡量标准，才会出现对陈洪音乐随笔《救亡歌曲之外》的批判：

在抗日救亡的现在，音乐必须以抗日救亡为中心，必须是帮助抗战，增加抗战力量的。所以“救亡歌曲”就是唯一的民族解放战争时代……的音乐……“纯粹主观”的抒情吟唱的东西，我们不需要，现实也不允许他存在。[③]

在一种急切的音乐救亡的社会思想氛围，特别是对音乐功能的认识走向偏执时，一切与直白的抗日救亡思想之不相同的音乐实践活动都遭到狭隘音乐救亡思想的批判和质疑。建立在纯粹音乐观念基础上的青主的音乐美学思想自然也难以避免。章枚在一篇批判青主音乐美学思想的文章中指出：

因为黎先生所代表的音乐至上主义思想是一种不正确的思想，所以很值得我们把它清算一下。[④]

---

① 赵沨：《音乐形式的偏爱》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000 年版，第 857 页。

② 同上，第 861 页。

③ 天风：《救亡歌曲之外》，《新音乐》，1940 年第一卷第 5 期，第 5 页。

④ 章枚：《音乐真是高于一切吗？——评青主〈乐话〉》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000 年版，第 858 页。

“音乐至上主义”是一个简单而又干脆的宣判，无须过多的美学论证，青主的音乐美学思想遭到彻底的否定。作者认为《乐话》一书没有任何价值，“最好还是留着自己孤芳自赏或焚烧寄与‘上界的情人’”。[①]

在“音乐武器论”作为权力话语的时代，新音乐创作失去“五四”时期颇具为艺术而艺术、为人生而艺术的气质，青主那种将音乐视作具有独立审美价值的美学对象的学术观念同样被视为与时代思潮背道而驰，社会学乃至庸俗社会学成为审视音乐的常见视角，音乐的社会功能成为音乐价值判断的唯一标准，音乐审美判断已退隐到功能作用评价之后，甚至完全被遮蔽于音乐武器论的批评话语中。在这样的音乐文化语境中，关于音乐的真正学理性的美学探究，也就名实俱亡了。

(二) 马克思主义音乐美学思想的确立

马克思主义美学在中国的出现可以追溯到 20 世纪 20 年代。伴随中国共产主义运动的发展，以“左翼”文艺思潮为代表的马克思主义文艺美学开始得到广泛而深入的传播。抗日救亡时期特别是抗战胜利后，包括无产阶级革命音乐在内的无产阶级文化伴随军事上的节节胜利和其政治地位的不断巩固而取得了决定性的话语权，以马克思主义哲学为主要理论依据的无产阶级艺术观、美学观以及毛泽东的文艺思想，得到了进一步的推广和普及。

受马克思主义影响的音乐美学，其主要的理论基础是马克思主义反映论以及延续列宁主义斗争哲学的阶级论，这甚至成为揭示艺术本质的重要理论与方法。正如赵沨所说：

> 什么是音乐呢？科学的历史观告诉我们：人类一切文化产物，都是由于生产力的发达所规定了的一定的社会的、经济的、阶级的关系的产物，是某一时代的客观现实的反映……音乐，和其他的文化产物一样，是某一时期的客观现实的反映，正是因为它与当时的客观现实密切地联系着，所以必然服从于政治，服从于一定的阶级。[②]

马克思主义文艺美学的最终确立，其标志是 1942 年毛泽东《在延安文艺座

---

① 章枚：《音乐真是高于一切吗？——评青主〈乐话〉》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000 年版，第 804 页。

② 赵沨：《什么是音乐》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》第一卷，现代出版社，2000 年版，第 913—914 页。

谈会上的讲话》的发表。

《讲话》是马克思主义文艺观本土化、民族化的解读，确立了“生活是文学艺术的唯一源泉”的唯物论文艺观。这一观念的提出合乎文艺创作的基本原理，有其积极的现实意义和历史进步意义。但是，基于文艺阶级论的观点而提出的“政治标准第一，艺术标准第二”批评原则，在很大程度上将文艺变成了政治的附庸，文学艺术成为主流意识形态的代言者。《讲话》所确立的文艺观成为此后中国马克思主义美学的纲领性文件，不仅指导着边区以及国统区左翼音乐工作者的艺术实践，而且伴随新中国的建立，最终成为影响中国音乐发展的最具影响的理论源泉与美学原则。

基于唯物史观的马克思主义美学，完全可以和既往的美学观念构成一种理论的互补，从而推动中国近代音乐美学的发展，但由于阶级利益的对立和政治观念的分歧，最终却导致了马克思主义美学和其他美学思想的决裂，走向了一条一元化的发展道路。在“左”的思想的影响下，马克思主义美学也出现了教条化的特点，在音乐美学领域表现为面向具体音乐实践的丰富的美学归纳和严谨思辨逐渐式微，近代以来以德国古典哲学为基础的超功利的美学观念在短暂影响中国后迅速消退。审美本质主义在战乱频仍、苦难深重的中国毕竟没有找到适合的土壤，对音乐审美价值的体认最终让位于“新民”“育人”“救亡”“革命”这一不断延续的社会诉求，铸就了近代音乐美学发展的功利性与工具化的学术特征。

当然，如果说抗战爆发至20世纪40年代末这一时期真正具有美学品格的学术探索完全失落，也失于苛刻，并不客观。40年代国统区有关鼓吹礼乐的文化行为中，也出现了一些研究儒家礼乐思想、带有美学意味的文论，如杨荫浏《儒家的音乐观》一文。作者能够比较娴熟地运用现代音乐美学概念论述音乐本体论、音乐价值论等美学问题。此外，缪天瑞《音乐美学史概观》、张洪岛《音乐的定义及其特性》、徐迟《标题音乐之话》等颇具美学品格的文章，以及美学家朱光潜在其著作《文艺心理学》中关于“声音美”的阐述，也让我们看到依然有一些音乐家和美学家还在坚守面向独立的艺术音乐的美学观照，一种体现现代性的音乐美学学科意识，已经扎根于中国近代音乐学者的学术思想之中，只不过在当时的历史条件下，这种现代性的学科意识已无法在实践中继续推进。但是，这种学术思想的传承自“五四”以来的30年间一直在艰难地进行当中，只待有适合它的土壤，就一定会迅速地生根发芽并成长起来。20世纪80年代以来中国音乐美学学科的迅速发展，不就是积蓄近半个世纪之久的音乐美学学科灵魂的再度回归吗？

结　　语

中国近代新音乐文化的发展，推动了音乐审美观念的改变，其中有三个方面的因素值得关注：其一，从人之审美的共通性而言，具有审美“陌生化”特征的西方音乐形式，对于彼时国人有着天然的吸引力，这是一种本能化的体认；其二，对于西方文化的认同感迁移到音乐文化领域，形成的一种惯性的、被动性的体认；其三，近代社会动荡多舛，建立在传统社会之上的古典和谐的审美理想被打破，承认矛盾与对立的新的和谐观念成为新的美学标准，这是一种主动的体认。因此，基于新的音乐形式的音乐美学观念的确认，对中国传统的美学思维和语言表达都构成了颠覆性挑战，具有现代意义的音乐美学学科的建立成为新音乐文化发展的历史必然。进一步而言，任何一种新的艺术形式的诞生或审美观念的发展，都必然要经历一个被阐释的过程，通过对它的阐释以区别于旧的艺术形式，并证明新的艺术形式存在的合法性。中国近代新音乐文化的发展也经历了这样的过程。中国近代知识分子和音乐学者，从不同立场出发对以新音乐为代表的音乐样式做出阐释，为新音乐文化的发展提供理论的支持和论证。这些阐释的背后所凸显的新的美学观念，则构成中国近代音乐美学学科建立的逻辑起点，并由此开启和推进了中国近代音乐美学的学科建设之路。

中国近代音乐美学的学术发展史，向我们展示了一幅音乐美学学科伴随新音乐文化由懵懂走向自觉，又由自觉走向嬗变的历史过程。在这一历史进程中，一方面形成了较为明确的学科意识，同时也在学科发展观念中不可避免地烙上了历史的烙印，留下了特定的时代局限性和民族化特征。概括而言，中国近代音乐美学的学术特征可以归结为如下几点：

一、根植于新音乐文化的传播与发展，逐渐同建立于儒家礼乐观之上的传统音乐美学拉开距离，在批判与扬弃中走向现代意义音乐美学的转型；

二、借助西方哲学的基本原理，构建起现代意义的学科框架，从学科概念的提出到范畴界定与方法探索，音乐美学研究逐渐从经验形态走向理论化的学术自觉；

三、近代美育思想的实践，使近代音乐美学的理论构建始终镶嵌于审美救世之社会实践中，社会性的功利价值追问超越本质性的审美价值追问，具有明显的功利化学术倾向；

四、学术发展的自我意志无法摆脱政治意识形态的强势捆绑，完全意义的

学术独立不曾实现。

对于历史的追索总是不可避免地以现代之目的作为其最终归宿，中国近代音乐美学研究同样是指向当代的音乐美学发展。值得反思的是，当代音乐美学的发展已逐渐显露出表面繁荣但内涵虚浮的特点，其合法性不断受到质疑。排除其中非学术化的偏颇激愤之语，音乐美学研究者亦在学科的言说语言、边界范畴、方法路径、目的归宿及学术价值等诸多方面感受到一种隐隐的危机意识，而这种学科危机的存在，必然不能以此时的目光就事论事，因为学科自性危机的背后是隐含于历史发展过程中的基因遗传因素。因此，回到学科创建的原点，重新梳理学科建立及其学术运行的历史脉络，对于我们找寻学科突变之基因，无疑是现实而且必要的。只有不忘却原点，我们才能重新定位方向，才能从纷繁芜杂的历史迷雾中重新确认学科发展的动力与目标，矫正学科发展的偏移与谬误，树立学科发展的勇气与信心。此之为近代音乐美学研究对于当下音乐美学发展的现实意义及其价值所在。

（原载《音乐艺术》2015年第4期）

移植·嬗变·失落

——建国十七年苏联音乐美学思想在中国的传播与受容

引　言

20世纪初，随着西学东渐的不断发展，中国音乐美学迎来了由古代向现代的转型，特别是"五四"以来，以萧友梅对西方音乐美学学科的介绍为标志，中国音乐美学开始了以学习、引入西方音乐美学为主的学科草创时期，此后的青主、黄自等留洋归国的音乐家，为民国时期西方音乐美学思想的输入作出了重要贡献。新中国成立后，现代中国音乐美学对外来资源的汲取发生了重要的变化，最突出的一点是，受国家政权和意识形态的绝对影响，以苏联为代表的马克思主义音乐美学思想取代了西方资本主义国家音乐美学思想对中国的输入和影响，在此后的特定历史阶段，中国甚至与西方资本主义世界的音乐美学思想完全隔绝，这种现状直到80年代才被打破。毫无疑问，建国十七年是中国音乐学者以苏联音乐美学思想为参照系，系统接纳与学习苏联马克思主义音乐美学思想的一个完整而集中的时间段。尽管其间由于中国政治、经济、文化诸方面所形成的"期待视野"①的改变，使苏联音乐美学思想在中国的传播与受容呈现出不同的阶段特征，但也正是由于这样的经历，促成了中国马克思主义音乐

---

① "期待视野"概念源于赫伯特·尧斯的接受美学理论，是指阅读一部作品时读者的文学阅读经验构成的思维定式或先在结构。期待视野的不同会影响读者对于作品的解释和接受。（参见《接受美学与接受理论》H.R.尧斯，R.C.霍拉勃著，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社，1987年版译者前言。）本文，我们将苏联马克思主义音乐美学思想作为作品来定位，而将社会主义中国作为读者，以期待视野的不断变化为动因，观察苏联音乐美学思想在中国的传播与受容。

美学“从萌生到失落”[①]的历史走向。

长期以来，有关苏联音乐美学对中国的影响这一课题的研究，比较重要的成果是叶纯之发表的《苏联学派对中国音乐美学的影响(1949—1990)》一文。文章指出，1949 年后，中国音乐界开始进入以马克思主义为唯一指导思想的历史阶段，从 1954 年始，苏联音乐美学思想及其论著开始逐渐译介到国内，并与毛泽东 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》精神结合起来，成为此后很长一个历史阶段影响中国音乐美学思想和音乐实践的指导思想。[②] 应当说，这种概括是非常贴切的。此外，冯灿文《苏联历史上对音乐家的两次批判》一文，在对 1936 年和 1948 年苏联官方针对音乐家的大批判进行介绍的同时，也就苏联音乐思想对中国音乐美学与音乐实践的影响进行了简要的论述。[③]

在前人研究的基础上，本文所要探讨的是，中华人民共和国成立十七年苏联音乐美学思想是如何在中国得到传播与接受，其中又产生了怎样的影响和嬗变？在进入正题的论述之前，有一点需要说明：鉴于苏联以外的东欧社会国家音乐美学思想基本是与苏联保持一致甚至与中国一样是对苏联音乐美学思想的输入，因此，这一时期其他东欧社会主义国家音乐美学思想在中国的输入与影响等问题不在本文讨论之列。

一、建构社会主义音乐文化目标下的全面移植(1949—1956)

1949 年中华人民共和国的建立，为以马克思主义哲学为指导的无产阶级文化的巩固提供了最充分的政治基础，使从“五四”开始始终延续其中的革命现实主义的文化思潮，终于借由新的无产阶级政治力量的胜利而彻底摆脱了旧的政治力量的束缚，并且上升为新政权主流意识形态承载者与宣传者的地位。政治的大一统为文化统一提供了前提和基础，也对文化的统一提出了新的要求。为新的无产阶级政权在文化层面的合法性与合理性提供重要的理论支持，建立并发展新的社会主义文化体系，成为这一时期新的文化任务。作为已经成功建立

---

① 语出王宁一《从萌生到失落——1946—1976 年的音乐美学》一文。(王宁一：《概念的漩涡——王宁一音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 202—218 页)“文革”十年间中国音乐美学完全处于噤声状态，中华人民共和国成立十七年则呈现了中国马克思主义音乐美学从萌生到失落的历史过程。

② 叶纯之：《苏联学派对中国音乐美学的影响(1940—1990)》，刘靖之主编《中国音乐美学研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心 1995 年版，第 363—374 页。

③ 冯灿文：《苏联历史上两次对音乐家的批判》，《黄钟》，1989 年第 1 期，第 26—32 页。

起社会主义国家政权和文化体系的苏联，显然可以为这种新的文化体系的建立提供充分的事实依据和理论支撑。

作为社会主义文化重要组成部分的新音乐文化，特别是作为音乐文化体系之基础的音乐美学，同样凸显出对苏联话语的移植与接纳。当然，功利性的现实要求与长远性的学科建设要求之间存在的矛盾，注定音乐美学这种具有哲学意味的理论学科并不能超脱政治观念与意识形态的藩篱，以其纯净的学术面貌和客观的学术态度实现理论的学习与构建。这一时期中国音乐美学思想的主流话语如同苏联音乐美学思想一样，其实质是国家意志和官方音乐政策的权力话语的美学反映，真正意义的音乐美学学术探讨在形式上是"隐蔽"[①]的。这可以视为是这一时期社会主义中国在音乐美学发展中面对苏联音乐美学的一种"期待视野"。

在这样的期待视野和苏联音乐思想、音乐批评、音乐创作与表演技术理论全面输入的背景下，中国音乐学者对苏联音乐美学思想的移植是主动而全面的。仅就涉及音乐美学的论著、文章的移译而言，从1949到1952年的最初几年，以《人民音乐》为主要平台，发表了一部分苏联音乐学者撰写的带有美学意味的音乐评论文章。[②] 通过这些文章可以触摸到其中所蕴含的美学主张和美学原则。1953年是一个新的转折点。经济建设第一个五年计划的开始、"三反""五反"运动的结束、朝鲜战争的胜利以及持续的社会主义文化改造的不断深入，中国的社会主义文学艺术有了新的发展。1953年9月，中国文学艺术工作者第二次代表大会在北京召开，会议决议号召"全国文学艺术工作者……努力学习苏联文学艺术事业的先进经验，加强中苏两国文学艺术的交流，巩固和发展中苏人民在保卫世界和平的共同事业中的神圣的友谊"。[③] 中苏之间的文化交流进入了一个前所未有的新阶段。音乐领域面向苏联的学习也掀起了新的高潮，这一时期翻译

---

① 宋瑾在《论20世纪中国的音乐美学研究》一文中将1950至1970年代音乐美学发展的总特点界定为"政治运动影响、实用音乐创作和言论占主导地位，而音乐美学学术探讨则处于隐蔽地位"。(《黄钟》，2006年第3期，第44—51页)

② 参见赫连尼科夫著、朱世民译《音乐批评的今日和它的任务》(《人民音乐》，1950年第一卷第三期)、摩伊孙可著，丰子恺译《社会主义哲学对音乐的影响》(《人民音乐》，1951年第二卷第三期)、马璟舒、廖辅叔译《依照新的方式来工作》(《人民音乐》，1950年第一卷第三期)、陈微明译《把思想水平和艺术技巧提得更高一些》(《人民音乐》，1951年第三卷第一期)、格罗雪娃著，萧叔芳译《苏联的音乐新作品》(《人民音乐》，1950年第一卷第三期)、赫连尼科夫著，马璟舒译《新的苏维埃和平歌曲》(《人民音乐》，1951年第三卷第二期)、普鲁萨科夫著，叔景文译《十月革命时期与苏维埃政权时期的工人歌曲》(《人民音乐》，1951年第三卷第二期)、肖斯塔科维奇著，聂文杞译《艺术必须属于人民——写在〈森林之歌〉(《人民音乐》，1951年第二卷第六期)等文。

③《中国文学艺术工作者第二次代表大会决议》，转引自陈顺馨：《社会主义现实主义理论在中国的接受与转化》，安徽教育出版社，2000年版，第229页。

出版了两部真正的音乐美学论著：克列姆辽夫的《音乐美学问题》[①]和万斯洛夫的《论现实在音乐中的反映》[②]。这两部音乐美学著作的翻译，为新中国音乐美学的发展提供了最早的理论范本，同时也提供了最早的概念范畴和逻辑方法，中华人民共和国成立十七年间所有具有美学意义的学术探讨，基本没有超出这两本著作所论述的理论范畴。[③] 另外，一系列苏联音乐论文集也在这一时间出版，如《苏联音乐论文集》[④]、《苏联音乐论著选译》[⑤]等。这些文集中的篇什多数具有相当的美学品格，可以看作是苏联音乐美学思想在具体音乐政策与音乐批评中的运用和体现，其所具有的示范效应以及具体针对性的理论价值也对中国音乐学者运用相关的音乐美学观念展开音乐批评、制定音乐政策提供了实践层面的范式。

值得一提的是，在20世纪50年代中期中苏关系的这一段蜜月时期，1954年创刊的《音乐译文》，成为快速传递苏联音乐思想、音乐政策、音乐观念的又一重要平台，大量涉及音乐美学的文论被及时译介到中国，使中国的音乐家们可以实时触摸到苏联音乐美学发展的动向。通过上述积极姿态的大面积的理论引入，苏联音乐美学思想的基本体系被全盘移植到中国，主要体现在以下几个方面：

（一）社会主义现实主义创作方法统领下音乐美学基本概念与范畴的移植

社会主义现实主义的创作方法早在20世纪30年代初"左翼"文艺运动中即已输入中国，50年代前期则作为中国文学艺术创作的根本方法被决策下来并深刻影响了此后文学艺术发展的各个方面，音乐艺术也不例外。"社会主义现实主义的创作与批评理论实际上成为中华人民共和国成立后十余年来占据主流话语的音乐思潮，其他各种口号的提出及其美学要求基本都可以在社会主义现实主义的核心思想中得到反映"[⑥]。社会主义现实主义音乐思潮的迅速形成与话语独尊，体现了这一时期中国对苏联音乐文化的全盘移植和接纳。苏联音乐美学思想以社会主义现实主义音乐思潮为载体，体现在具体的音乐创作理论与音乐

---

① 克列姆辽夫：《音乐美学问题》，吴钧燮译，艺术出版社，1954年版。

② 万斯洛夫：《论现实在音乐中的反映》，廖辅叔译，音乐出版社，1955年版。

③ 当时有学者这样评价克列姆辽夫的著作："读完了克列姆辽夫的《音乐美学问题》，使我们对于音乐艺术基本理论中的一系列重要问题获得一个比较清晰的概念。大大有助于我们分析音乐艺术上许多难以解决的问题。在党号召我们努力学习提高政治修养与艺术修养的今天，《音乐美学问题》无疑是一本值得重视的参考书。"（杨琦：《介绍〈音乐美学问题〉》，《人民音乐》，1954年10月号，第57页）

④ 中华全国音乐工作者协会编《苏联音乐论文集》，新音乐出版社，1953年版。

⑤ 穆静等译《苏联音乐论著选译》，新音乐出版社，1954年版。

⑥ 冯长春：《20世纪中国音乐思潮中的美学问题研究》，韩锺恩主编《20世纪中国音乐美学问题研究》，上海音乐学院出版社，2008年版，第193页。

批评之中。社会主义现实主义所关注的文学的功能问题、党性问题、典型塑造问题、真实性问题，都在音乐美学领域有了具体的体现和讨论。音乐的功能（音乐为政治服务）、音乐的形式与内容（民族的形式、社会主义的内容）、音乐形象（典型形象的塑造）等方面的美学问题，正是构成社会主义现实主义文艺创作理论影响下苏联音乐美学思想的基本概念和主要范畴，从一些相关的文章和论述中我们能够看到苏联音乐美学思想的这些基本概念和主要范畴，借由社会主义现实主义音乐创作理论在中华人民共和国成立初期的传播与受容。

最具代表性的是李焕之于 1953 年发表的《我对音乐中社会主义现实主义的理解》[①]一文，该文是这一时期极少数具有美学品格的音乐文论之一，是这一时期"较早运用美学原理，从音乐的特殊性入手，结合音乐作品的评论，通过对音乐形象反映社会生活的分析，论述社会主义现实主义创作原则在音乐创作中的应用的美学文章"[②]。李焕之是一位具有丰富创作经验的作曲家和音乐理论家，其文章中所运用的美学概念及其针对的论述范畴，充分体现了这一时期中国音乐学者移植苏联音乐美学体系的积极成果。

文章基于作者的创作经验，从美学角度探讨了音乐艺术实现社会主义现实主义创作原则的可能性和规律性，认为音乐语言的使用和音乐形象的塑造是音乐艺术能够反映现实生活，体现社会主义现实主义创作原则的根本条件和基本手段，同时厘清了音乐语言与语言之间的关系，认为"语言的基本属性是思维的抽象性，音乐语言的基本属性是知觉的具象性概括"，并明确提出了"音乐形象就是感情的升华"，但也指出"音乐形象不是某一个人物和事物的外在表象的描写，而是人们的精神状态——主要是情感、心境等情绪活动——通过精练的音乐语言所直接体现出来"，并且否定了"听音乐一定要有意境的想象才有形象"的观点，从而确定了音乐形象的客观性。文章还对社会主义现实主义创作方法中重要的概念"典型"做出了解释，指出"音乐形象的典型性所必须具有的力量，那就是真实和深刻动人的感情"，"要求音乐作品表现情感的真实性就不能把每一个人的情感孤立起来，就不能离开情感的社会性质，就不能离开生活的真实，否则真实性就失去了一定的标准。所谓生活的真实性就是按照生活自身的规律去描写现实生活中的矛盾和斗争"，并进一步指出"音乐形象的真实性首先是表现对社会上先进和新生的力量的肯定的态度，是尽情地歌颂人类情感中的进步因素，歌颂人类优美的精神面貌"，从而逐步确定典型性中所包含的党

---

① 李焕之：《我对音乐中社会主义现实主义的理解》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（第三卷），现代出版社，2000 年版，第 64 页。

② 南京艺术学院"中国当代音乐学"课题组编著《中国当代音乐学》，人民音乐出版社，2006 年版，第 34 页。

性原则。

该文的意义一方面在于其所具有的美学认识的高度，一方面也在于对内含于苏联社会主义现实主义创作原则下的一些音乐美学的基本概念和基本范畴的阐释和解读，并且对概念的基本内涵都紧密结合具体的音乐实践予以解释，阐发了社会生活→情感体验→音乐语言→音乐形象之间的逻辑关系，文中所阐释的音乐美学的概念体系和基本范畴，恰是受社会主义现实主义创作原则影响的苏联音乐美学的体系和范畴。这种从概念到体系的全面接纳与移植，充分体现了苏联音乐美学思想在中国的影响与受容，为中国音乐家音乐美学意识的萌生奠定了最初的理论基础。

（二）通过对音乐形象问题的关注实现美学思维与研究逻辑的移植

社会主义现实主义作为一种音乐创作原则，从美学的高度予以解读，涉及音乐语言、音乐形象及音乐功能等诸多问题，而其中尤以音乐形象问题的探讨最为重要。在苏联音乐美学发展中，音乐形象问题是作为一个中心问题被提出的，是“音乐美学中最重要的、具有决定意义的问题之一”，是苏联音乐学中一个“迫切的创造性的任务”。[①] 50 年代初期苏联展开的关于音乐形象问题的讨论，对中国音乐美学产生了深远而长久的影响。中国学者对于这场争论的关注以及对相关理论的译介，从学科意义上讲，体现了这一时期中国对基于列宁的唯物主义反映论哲学以及斯大林语言学问题的基本理论而建立的苏联音乐美学思想的思维意识与研究逻辑的移植。这种移植更为第二阶段的局部积极嬗变（扩展和超越）奠定了基础。前文所提到的《音乐译文》杂志，从 1954 年创刊到 1956 年，共发表涉及苏联音乐美学问题的译文二十余篇，其中在题目中明确体现“音乐形象”的文章就有 6 篇，[②]而其余篇目亦都涉及音乐形象问题。这些文论连同克列姆辽夫、万斯洛夫等人的音乐美学著作，共同构成了这一时期中国马克思主义音乐美学建设的启蒙。中国马克思主义音乐美学的起步，是从与音乐创作有着直接关系的音乐形象的美学探讨开始的，这也可视为是中国马克思主义音乐美学思想的一个特点。

虽然这一时期关于“音乐形象”问题的译文较多，但中国学者真正具有美学

---

① 勃·雅鲁斯托夫斯基：《论音乐形象》，陈洛译，尧登富校，《音乐译文》，1955 年第 2 期，第 1—46 页。

② 分别为：勃·雅鲁斯托夫斯基著，陈洛译，尧登富校《论音乐形象》，（1955 年第二期）、符·万斯洛夫著，张洪模译《关于音乐形象的多面性》（1955 年第三期）、尤·克列姆辽夫著，张洪模译《论音乐形象的音调多面性》（1955 年第三期）、普·阿波斯托洛夫著，陈子卿译《论音乐中体现反面形象的问题》（1956 年第六期）、耶·格罗舍娃、姆·萨皮尼娜著，高士彦译《关于在音乐中体现反面形象的争论》（1956 年第六期）、普·阿波斯托洛夫著，陈子卿译《再论丑恶形象兼谈争论的一些方法》（1956 年第六期）。

品格的关于音乐形象的文论却不多见。1956 年家浚的《音乐形象的特征问题——对〈我对音乐中的社会主义现实主义的理解〉一文的两点商榷》[①]一文和与之商榷的李焕之文中所涉及的关于音乐形象的论述最具理论价值。事隔三年之后对李文提出商榷，不能不说是同这一时期对苏联音乐形象问题讨论的关注有一定的因果关系。家浚对前述李焕之《我对音乐中的社会主义现实主义的理解》一文中关于音乐形象的论述进行了修正和补充，主要就“音乐形象就是感情的升华”这一将音乐的感情等同于音乐形象的绝对化观点进行了纠正，同时肯定了音乐中反面形象的存在意义，进一步补充了李焕之关于音乐形象典型化的理论观念。

此外，郭乃安的《冼星海作品中的音乐形象》[②]、赵升书的《儿童钢琴组曲—快乐的节日的音乐形象》[③]等文章也提到了音乐形象的概念，并结合具体的音乐创作对这一概念进行了阐发。但这些文章所达到的理论高度只能看作是对苏联音乐形象问题相关观点的转述和综合，其中呈现出的另外一个事实才是最重要的，即文章体现了对苏联音乐美学思维与论述逻辑的全面移植。这是一种隐性的移植，虽不能够马上实现理论形式的呈现，但这其实是在概念范畴移植基础上更深层次的移植，是一种方法论与思维意识的移植，体现的是一种得人之“渔”的学习过程。中国音乐美学之所以能够并且最先在音乐形象方面形成具有超越性的理论成果，同这一时期有针对性的积极接纳与学习是分不开的。中国的音乐理论家就是在这种全面移植和接纳的过程中，在美学意识、学术方法、研究对象、概念范畴等方面，都做出了最初的尝试和实践，为新中国音乐美学的建立进行了最初的理论与方法的准备。

（三）苏联音乐美学思想中的缺陷在音乐批评领域的移植与运用

当然，在这种全面、开放的期待视野之下，中国学界不仅接纳了苏联音乐美学中积极的理论成果，同时也全盘接纳了苏联音乐美学思想的理论缺陷。在接纳方式上存在着机械照搬、削足适履的倾向。一般性的文艺理论在各个具体艺术部门中通用的现象，是苏联马克思主义美学发展中一个普遍的现象，特别是针对音乐这一特殊的艺术门类，更显示出其模糊艺术界限、机械套用的理论缺陷。这一点在苏联音乐美学家的论述中尽管多有警惕和认识，并努力地规避这种思

---

① 家浚：《音乐形象的特征问题——对〈我对音乐中的社会主义现实主义的理解〉一文的两点商榷》，《人民音乐》，1956 年第 12 期，第 8—10 页。

② 郭乃安：《冼星海作品中的音乐形象》，《人民音乐》，1955 年第 10 期，第 16—19 页。

③ 赵升书：《儿童钢琴组曲——快乐的节日的音乐形象》，《人民音乐》，1956 年第 6 期，第 6—8 页。

维方式所带来的危害，但是出于主流意识形态方面的考虑，由于先入为主的带有国家意志色彩的关于马克思唯物主义与列宁反映论的机械理解和哲学解读，使马克思主义音乐美学在解决音乐的本质、形式与内容的关系等问题上，从一开始就是一个作缚前行的过程。机械的唯物论和反映论，将艺术对现实的"反映"和马克思主义哲学认识论的"反映"混为一谈。在探讨音乐的形式与内容时，认为"在马克思主义者看来，把二者（形式与内容）截然分开对立起来是毫无意义的，但是在形式与内容的统一中，后者起着决定作用"[①]，更多地关注内容对形式的决定作用而忽略形式的相对独立性。这些理论缺陷都因为不加选择的全面移植而直接影响了音乐美学领域，同时也渗透到包括音乐批评及音乐创作的实践领域，造成了理论的混乱，埋下了思想认识的隐患。

中华人民共和国成立初期，新中国的音乐家们在高度的政治热情与自信的艺术激情的推动下，创作了大量优秀的音乐作品，但如上所述，对于苏联社会主义现实主义创作原则的机械照搬和狭隘理解，以及意识形态领域急速推进的政治化改造运动，也使音乐创作陷入了公式化、概念化、庸俗化的困境。基于这样的现实，贺绿汀在1953年中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上所作的《论音乐的创作与批评》专题发言，可以说是切中时弊，具有极高的理论水平和学术眼光，但当该文在1953年3月号《人民音乐》全文发表后，却掀起了一场席卷整个音乐理论领域并最终需要中央领导出面定论方予以平息的音乐批判事件。排除其中存在的宗派主义思想与音乐话语权的斗争，这一批判事件也反映出在中国语境下不加扬弃地照搬和移植苏联音乐美学思想所构成的理论混乱。关于音乐本质的机械反映论、关于音乐形式与内容之间机械的统一关系、由物质决定意识推导出内容决定形式的非辩证的理论观点、狭隘片面地理解形式问题并将技术等同于形式、将手段等同于对象、目的等等，这些在苏联音乐美学思想中原本没有很好解决和被有意或无意模糊搁置的问题，从一定意义上为无限上纲裹挟着政治批判的所谓学术论辩提供了可以掩饰和藏身的理论空间，使一些政治敏感者可以藉理论探讨之名行政治批判之实，也使一部分虔诚的信仰者无意识地走向了学术迷信的泥沼。

比较有代表性的还有安波《批判黎青主的音乐美学——反对音乐上的艺术至上主义与世界主义》一文。这也是这一时期中国音乐家机械搬用苏联音乐美学理论的一个写照，当然也显示了中国音乐家运用新学习的苏联音乐美学理论

---

① 中华全国音乐工作者协会编《论艺术在社会生活中的地位和作用》，《苏联音乐论文集》，新音乐出版社，1953年版，第7页。

来分析具体的中国音乐实践问题的迫切愿望。该文前言即表明文章写作的目的“是为我国社会主义现实主义的音乐树立榜样及扫清道路的工作”[①]。文章立论的基础是这一时期被充分接纳的苏联音乐美学思想，但在运用上却存在着明显机械套用的痕迹。文章从音乐的本质、音乐美的来源、音乐美的标准、音乐的功能等方面对青主的音乐美学思想进行了全面的批判，将青主的音乐美学思想同来自苏联的社会主义现实主义的音乐美学思想进行一一对照，最终得出了一个全盘否定的结论。这样的理论方法恰是背弃了历史唯物主义这一马克思主义的基本方法论，陷入了机械唯物主义的理论误区。

总之，在建构社会主义音乐文化宏伟目标下对苏联音乐美学思想不加选择的接纳与移植，可谓良莠兼收，得失俱在。究其原因在于这种学习和接纳带有明确的功利性，其获取权威性的目的比获取科学性的目的更为强烈。尽管如此，在迅速建立新的音乐文化体系的功利性愿望和中国音乐家积极主动的学习态度的驱动下，苏联音乐美学思想在中国的传播从深度和广度上，都达到了一个前所未有的程度，尽管这种接纳并没有为现代中国建立起独立的音乐美学理论体系，但是却从实践层面上触发了中国音乐家在面对和思考音乐现象时的美学意识。正如王宁一对这一时期的音乐美学发展所做的评论那样，“许多音乐美学的范畴、概念开始比较广泛的出现于音乐评论中，其中尤以对具体音乐形象的分析最为典型，通过这种分析，人们加强着对美学问题的理解，锤炼了美学意识，这对今后独立的音乐美学的萌生无疑是一种必要的准备”。[②]

二、话语权转换中的局部嬗变(1957—1962)

1953年朝鲜战争结束，1956年中国完成了全面的社会主义改造，1957年第一个五年计划圆满完成，这一切都使中国在政治、经济、文化诸方面的自信心得到了极大的提高。在共产国际方面，由于匈牙利事件和波兰事件的相继发生，中国共产党在共产主义意识形态领域的地位也有了明显的提高，隐然已经具有了

① 安波：《批判黎青主的音乐美学——反对音乐上的艺术至上主义与世界主义》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》(第三卷)，现代出版社，2000年版，第124—160页。

② 王宁一：《从萌生到失落——1946—1976年的音乐美学》，《概念的漩涡——王宁一音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004年版，第208页。

和苏联分庭抗礼的气势和实力。[①] 更重要的是，赫鲁晓夫对斯大林主义的批判以及所采取的所谓修正主义的路线，已经越来越同中国社会依然迫切需要建立主流话语，加强意识形态控制的政治、文化发展需求不相适应。基于这样的事实，中国同苏联的关系开始发生了微妙的逆转。由来已久的所谓苏联马克思主义路线和中国马克思主义路线之间（即苏联模式与中国模式）的分歧与斗争逐步明朗且激化，建立起独立、富有尊严的中国模式的社会主义政治、经济、文化话语权，成为这一时期中国社会发展的新目标和新要求。因此，中国在政治、经济、文化各方面都显示了努力摆脱和超越苏联模式制约的努力。周扬在 1956 年 8 月中国音协第二次理事（扩大）会议的报告中指出："我们要向外国学习，首先是向苏联学习，但有独立性，哪些我们该接受，哪些我们不该接受，根据自己的情况来批判地接受，如果失掉了这种独立的立场，批判的态度，我们就变成了教条主义者。"[②]这可以看作是中国官方立场的转变。这些变化不可避免地影响了中国音乐家面对包括音乐美学思想在内的苏联音乐文化的态度和立场，促成了中国面对苏联音乐文化在期待视野上的转变。"拿来主义"显然已经不能够满足不断觉醒的独立意识和争取话语权的要求。但完全是在苏联音乐美学思想下启蒙并同样根植于马克思主义哲学和列宁反映论基础上的中国音乐美学，不可能彻底摆脱苏联音乐美学思想体系的影响；特别是国内不断扩大化的"反右"运动，国际上不同社会制度阵营之间的对抗又从根本上割断了中国音乐家离开马克思主义理论体系去寻求新的超越和发展的可能。面对这样的现实，中国音乐家找到了两条道路去实现这种艰难的超越：一是面向中国的传统音乐文化，在具体的音乐实践和音乐探究中走上更加民族化的道路，在音乐美学领域则体现在面对中国传统音乐现象的美学诠释，以及对中国古代音乐美学思想的解读。"个别——特殊——一般，这似乎也可以依稀看出萌生着的音乐美学的认识航程。"[③]二是进一步突出作为马克思主义中国化的具体体现——毛泽东思想的理论基础与核心地位，毛泽东思想中的哲学理念与方法论成为新的观察视角和理论基石。正是通过这样的路径，中国的音乐学者丰富了一般性的马克思主义音乐美学理论，拓展了马克思主义音乐美学规律的适应范围，实现了建立在苏联音乐美学思想基础上的局部嬗变，并由此影响了苏联音乐美学思想在中国传播与受容的方式与

① 参见【美】徐中约：《中国近代史》，计秋枫、朱庆葆译，世界图书出版公司，2008 年版，第 690 页。

② 周扬：《在中国音协第二次理事（扩大）会议上的报告》，《周扬文集》（第二卷），人民文学出版社，1985 年版，第 435 页。

③ 王宁一：《从萌生到失落——1946—1976 年的音乐美学》，《概念的漩涡——王宁一音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 209 页。

质量。

(一) 通过戏曲音乐塑造音乐形象大讨论实现的理论扩展

这一时期最重要的美学成果是1959—1960年围绕中国传统戏曲音乐塑造音乐形象问题而展开的美学讨论。这是新中国第一场真正意义的音乐美学大讨论，集中体现了中国音乐家在学习和接纳苏联音乐美学思想基础上所形成的美学意识与美学思辨能力，是一场中国音乐学者音乐美学素养的大检阅，并借由这样的检阅迈出了试图超越苏联音乐美学体系的第一步，尽管它是很微弱的和试探性的，但却是弥足珍贵的。

这场讨论历时两年，在《音乐研究》上先后发表了茅原、曹凯、周大风、郭乃安、吴一立、苏宁、吴毓清等多位音乐学者的文章，虽然观点不一，有阐述、有商榷、有补充、有批评，但这些文论都站在美学的高度之上，在概念和理论的运用上充分体现了前一个时期对于苏联音乐美学思想学习的成果，同前一个阶段关于音乐语言、音乐形象问题的讨论有着明显的继承关系。1959年《音乐译文》编辑部将11篇在《苏联音乐》和苏联《音乐学年刊》中发表的相关音乐形象的文章以《论音乐形象》为题汇集出版，再次表明在中国音乐美学发展中苏联音乐美学思想所具有的不可替代的参照价值。关于"形象性"的探讨"浸透了'革命性''民族性''阶级性''时代性''典型性'以及'世界观''立场''态度'等当时历史阶段的典型概念和观念"，[①]也体现了苏联音乐美学思想中典型的概念体系和阐述模式。当然，这样面向"特殊"的音乐现象(中国戏曲音乐刻画形象)而引发的美学讨论，是不可能完全局限于苏联音乐美学理论的结构之内的，关注对象的特殊性已经决定了其美学范畴的扩展。王宁一对于这一场讨论的认识和评价可以说恰如其分："如果说在音乐评论中面对'个别'作品的美学分析属于音乐美学的应用的话，那么这场'一曲多用'的研究和讨论则是针对'特殊'的，因而具有了应用美学的品格，从茅原先生的关于戏曲音乐的'一曲多用'到周大风先生的'一曲多变应用'再到郭乃安先生的'民间曲调的可塑性'这一概念的提出，可以看出理论的概括在广度、深度和高度上的升华。'可塑性'这一概念的提出已不再是一种感性现象的描述，而是一种解释了这一特殊问题本质的理论创造了。"[②]这的确是一种升华，一种创造，因为其面对的是具有中国文化特色的音乐现象，是苏联音乐美学理论所没有涵盖的音乐实践与事实，所以必然对原来的理论体系赋予了

① 宋瑾：《论20世纪中国的音乐美学研究》，《黄钟》，2006年第3期，第44—51页。
② 王宁一：《从萌生到失落——1946—1976年的音乐美学》，《概念的漩涡——王宁一音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004年版，第208页。

新的补充和发展，体现了苏联音乐美学思想在中国被内化和丰富的过程，相对于第一阶段的移植和照搬，是一种具有积极意义的嬗变。

（二）《〈音乐美学概论〉提纲（草案）》体现的原理转换

与上述争鸣相对应的是中央音乐学院音乐学系《〈音乐美学概论〉提纲（草案）》的诞生。尽管这个诞生于"大跃进"运动中的"提纲"还没有摆脱克列姆辽夫音乐美学体系的影响，但在很多具体问题上已经能够有所批判和超越，这种超越最突出的体现还是关于"音乐形象"问题的认识。1959 年 5 月中央音乐学院音乐学系对"提纲"中"音乐艺术通过音乐形象来反映生活"一章进行了讨论，讨论围绕"音乐的特殊性""音调""音乐逻辑"三个方面进行展开，在各个方面都提出了很多富有建设性的观点。比如在音乐特殊性一部分，有人提出：

> 音乐艺术中存在着两对矛盾：第一对矛盾在于：一方面音乐艺术是社会意识形态，是属于主观范畴；另一方面，声音则是客观物质存在，不依赖于人的认识。在这对矛盾中前者是主要方面，后者是从属的。第二对矛盾在于：一方面被艺术反映的对象是不依赖于人的意识而独立的客观存在；另一方面，艺术所反映出来的东西，则包含了主观的认识，创作艺术品的人对客观事物的美感认识在艺术品之先，艺术是体现人们的美感认识的。在这两对矛盾中，前者是主要方面后者是从属的。①

透过上述言论，我们首先感到的是方法论的改变，尽管其结论依然是苏联音乐美学思想的基本立场，但是在观察这一问题的方法上却明显带有毛泽东"矛盾论"的思维方法。这种变化是有意识的，基于这样的理论方法，对于音乐特殊性的认识显得更加辩证，进而得出颇为科学和辩证的结论：

> 音乐形式的构成既首先要服从内容的需要，又必须同时符合音响（听觉）这个物质现象自己的规律（这个规律在音乐音响学、生理音响学等自然科学中得到反映，和声学、配器法则是运用这些规律实践经验的总结）。②

① 中央音乐学院音乐学系：《有关音乐形象的几个问题的讨论》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（第三卷），现代出版社，2000 年版，第 350 页。
② 同上，第 351 页。

这种带有典型中国马克思主义特征的毛泽东思想理论特色的方法论，既表明了中国音乐学者同苏联音乐美学思想体系之间的距离意识，也体现了一种超越意识，是这一时期中国音乐美学面对苏联音乐美学思想体系的一种典型的态度。尽管最后的事实是，这是一次夭折了的试图建立中国的马克思主义美学体系和理论的尝试，但它在新中国音乐美学发展历史上的意义却是深远的，体现了中国马克思主义音乐美学寻求独立发展和中国化发展的积极愿望，同时为未来的中国音乐美学发展做了最早的人才锻炼和理论积淀。

（三）赵宋光的独立思考所实现的局部超越

这一时期关于音乐形象问题的美学思考，最突出的成果首推赵宋光的《关于器乐塑造形象的几个问题》和《论音乐艺术的形象性》两文，文章均完成于 1962 年，但后文直到 1979 年才得以发表。在这两篇文章中，赵宋光针对器乐创作中长期以来存在的“把现成的曲调当作符号来使用的问题”“热衷于模拟现实音响的问题”“忽视情感概括而追求细节交代的问题”等主要问题提出批评，指出“音乐艺术，总是要通过表现在审美活动中的情感体验，来反映事物的美学意义”；① 认为音乐反映现实的特殊方式是“不可能像造型艺术那样以提供特定概念的描摹为主，而必须通过对广大现实的概括性比拟来反映现实，通过表达情感来描写对象”；“乐音运动是直接表达了作者对于现实对象的情感态度，通过这一表达而描写了引起这种情感反应的现实对象”②。在这里，情感不仅是音乐内容表达最为直接和根本的一个方面，也是音乐通过乐音比拟手段反映现实的媒介。这种见解无疑是对长期以来音乐美学中存在的机械反映论的一种清理。

王宁一对这两篇文章给予了高度评价，认为《关于器乐塑造音乐形象的几个问题》一文是一种“以人为主体，以情感为中介，以比拟为原则，不排除局部模拟可能性的一种他律性的音乐美学观”；③而《论音乐艺术的形象性》则被誉为是“一篇真正达到美学高度的专论，而且是 1979 年之前出现的唯一的一篇，成为我国音乐美学从引进、学习、应用到独立思考并试图有所超越的一个标志”。④ 至此为止，这场以音乐形象为主要对象，针对音乐的特殊性，音乐的内容与形式等问题的美学探讨，可以说取得了阶段性的成果。

---

① 赵宋光：《关于器乐塑造形象的几个问题》，《赵宋光文集》（第二卷），花城出版社，2001 年版，第 33—39 页。

② 赵宋光：《论音乐的形象性》，《赵宋光文集》（第二卷），花城出版社，2001 年版，第 3—32 页。

③ 王宁一：《从萌生到失落——1946—1976 年的音乐美学》，《概念的漩涡——王宁一音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 216 页。

④ 同上，第 210 页。

可以这样认为，围绕音乐形象问题，中国音乐美学实现了从概念到范畴的确立，尽管在每一个阶段的论述中我们都能够看到苏联音乐美学基本原理的运用，但这种中国化的再解读，无疑是一种理论的超越，既体现了苏联音乐美学思想在中国被接纳、内化、扬弃和超越的过程，也体现了中国音乐美学科意义的萌生，中国的音乐美学艰难地实现了从苏联音乐美学思想的复制者向阐释者的角色转换，苏联音乐美学思想在中国的传播与受容进入了新的历史阶段。

(四) 面向中国古代音乐美学思想的应用与阐发

如果说关于音乐形象的论述，所针对的主要是同音乐创作息息相关的音乐实践问题的话，那么这一时期以李纯一先生和吉联抗先生为代表进行的针对中国古代音乐思想的美学解读，[①]则体现了中国音乐学者对苏联音乐美学思想的积极运用，是建立中的中国马克思主义音乐美学思想同中国古代音乐美学思想的一次交流和对话，这种对话和交流一方面是对中国古代音乐美学思想的新的马克思主义美学立场的阐释，同时也体现了要到中国古代传统音乐美学思想中寻求建立新的中国音乐美学体系的理论根源与思想支撑的学术动机。从以下文字中所使用的概念及其体现的美学观念与标准我们不难看出这种关系：

> 《乐记》从这一根本论点出发，进而提出音乐的反映论，认为什么样的社会就有什么样的音乐，反之，不同性质的音乐就表现不同性质的思想感情。[②]
>
> 据此可知，孔子所理想的音乐，是思想性和艺术型相互统一的音乐。若根据孔子关于两方面言论的内容和数量来看，似乎他更重视音乐的思想性，他以音乐的思想内容为音乐美的第一标准，艺术是第二标准。[③]

在这个解读和批判的过程中，是带有一种隐匿其中的民族自尊意识的。吉联抗和李纯一作为中国古代音乐史学家，他们对中国音乐遗产的整理和阐释，既是出于一个音乐史学家的责任感，也体现了一种对古代音乐美学思想整理与研

---

① 这一时期的文章主要包括：联抗《〈乐记〉——我国最早的音乐理论》、《怎样看待墨家的"非乐"》；李纯一《略论春秋时代的音乐思想》、《孔子的音乐思想》、《论墨子的非乐》；宗白华《〈乐记〉中的音乐思想(二则)》；周谷城《礼乐新解》；吴钊《徐上瀛与〈溪山琴况〉》；余嘉锡《〈礼记·乐记〉与〈史记·乐书〉》等。

② 联抗：《〈乐记〉——中国最早的音乐理论》，《人民音乐》，1958 年第 5 期，第 26—27 页。

③ 李纯一：《孔子的音乐思想》，《音乐研究》，1958 年第 5 期，第 34—42 页。

究的自觉行为。文化的寻根行为,体现的是对外来文化体系的质疑和疏离。这一时期对于中国古代音乐美学思想的探寻,也带有这样一种文化心态,从另一个角度上体现了苏联音乐美学思想在中国传播与受容的一种过程。在运用苏联音乐美学思想对中国古代音乐美学思想进行解读的同时,也对苏联音乐美学思想进行着中国化的解读。

(五)"两结合"理论的确立

"大跃进"时期"革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合"的文艺创作方法的确立,对此前确立的社会主义现实主义创作方法带来了解构性的新的阐发,这也是这一时期话语权转换中苏联音乐美学思想在中国发生嬗变的一个值得一提的表现。

所谓革命的现实主义和革命的浪漫主义"两结合"的音乐创作方法,是在"大跃进"的形势下由毛泽东提出、经周扬和郭沫若等人总结而成。事实上,"革命的浪漫主义"最早是与"社会主义现实主义"一并由苏联文学界提出的一个概念。周扬在1933年的一篇文章中说过,革命的浪漫主义与社会主义现实主义并不矛盾,前者是后者的有机组成部分。[①] 1958年3月22日,毛泽东在成都召开的中共中央工作会议上,发表了他对新诗创作的一些看法,认为"内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗了。"5月,毛泽东在八大二次会议上又提出:"无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。"[②]毛泽东的这一观点后经郭沫若在是年第七期《文艺报》所发表的关于《蝶恋花》词答编者问的信以及周扬在6月1日《红旗》杂志创刊号发表的《新民歌开拓了诗歌的新道路》一文中,正式概括为"革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合"的理论。

在"两结合"中,革命的浪漫主义不再是作为社会主义现实主义方法中的一个方面而存在,而是与革命的现实主义相结合并与其成为一对"革命"孪生体,同时也为大跃进这种"国家浪漫主义"行为提供了一个文艺理论的注脚。伴随着大跃进的狂飙突进和关于"两结合"理论的学习、讨论,这一时期向文艺理论权威学习的视线开始由苏联转向毛泽东,苏联话语开始后退为一种参照

---

① 周扬:《关于"社会主义的现实主义与革命的浪漫主义"——"唯物辩证法的创作方法"之否定》,北京师范大学,北京师范学院中文系中国现代文学教研室编《文学运动史料选》(第二册),上海教育出版社,1979年版,第326页。

② 第四次文代会筹备组起草组、文化部艺术研究院理论政策研究室编《六十年文艺大事记(1919—1979)》,内部资料,1979年印刷,第176页。

体系。音乐领域也出现了一些重新反思苏联社会主义现实主义创作方法，阐释新的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的文章。其中以李焕之的《谈革命浪漫主义》[①]和吕骥的《我对革命现实主义和革命浪漫主义相结合的理解》[②]为代表。这些文章一般的论述逻辑是从中国古代富有浪漫主义色彩的艺术作品和艺术形象中寻找理论支持，以证明中国革命浪漫主义传统的由来已久，并以此肯定当前的革命浪漫主义的历史性与科学性。在这些论述中，对苏联社会主义现实主义创作方法的一些美学原则也提出了质疑，例如，对于"写真实"的批判，指出了在社会主义现实主义原则下片面追求真实反映而导致的自然主义倾向。

不可否认，音乐界关于"两结合"理论所做的带有美学意义的阐发，其思想资源更多地来自毛泽东的文艺思想，包括他在延安文艺座谈会上的讲话中所阐发的"艺术来源于生活而又高于生活"的文艺美学观念。这种结合着建构的解构，结合着阐发的批判，对苏联音乐美学思想在中国的传播产生了明显的影响。显然，苏联音乐美学思想的"圣经"地位已经被动摇，一种对等的学术意识已经开始建立。

三、前"文革"时期美学意识泯灭导致的整体失落(1962—1966)

1961年下半年文艺界的"纠左"以及翌年"文艺八条"的出台，对文学艺术创作和学术研究而言，带来了一个短暂的宽松时期，但1962年八届十中全会上毛泽东发出的"千万不要忘记阶级斗争"的警告，再次使文化艺术领域陷入意识形态的斗争思维中，"前文革"的征兆逐渐显现。这一时期，真正学术意义和美学品格的研究与讨论付之阙如，中华人民共和国成立以来以学术争论之名行政治批判之实的运动作风更加大行其道。面对着音乐美学学科意识的泯灭和意识形态领域"防修"、"反修"的对抗，苏联音乐美学思想从根本上已经失去了继续传播与受容的土壤与环境。经过一个短暂的嬗变过程后，苏联音乐美学思想已经由中华人民共和国成立之初的移植对象急转而下蜕变为批判和防范的众矢之的，苏联音乐美学思想在中国开始走向整体失落。

---

① 李焕之：《谈革命浪漫主义》，《人民音乐》，1958年第10期，第7—8页。
② 中国音乐家协会编《音乐建设文集》(下册)，音乐出版社，1959年版，第1116—1125页。

(一) 理论资源输入的全面停顿

上述变化首先鲜明地体现在理论资源输入的全面停顿。创刊于1954年的《音乐译文》到1960年停刊,后虽在1962年改名《音乐译丛》出版,但是在至1963年出版了五辑之后又停刊,直到1979年后才复刊。另外《外国音乐资料》、外国音乐资料(附刊)等介绍外国音乐(以苏联音乐为主)的刊物,都在1964年戛然而止。有关苏联音乐理论的最新动态和最新成果失去了公开传递的平台。这可以看作是中国官方由于中苏之间在意识形态和外交上日益严重的分歧和矛盾而采取的主动屏蔽行为。此时苏联的音乐政策与音乐观念以及不断扩大的国际音乐文化交流,均被视为带有"修正主义"的色彩而成为中国官方意识防范与批判的对象,苏联音乐美学思想由于其所伴生的意识形态在中国影响的衰微而逐渐归于沉寂。

对于苏联音乐美学思想的屏蔽和拒绝,不仅意味着中国的音乐美学失去了唯一的理论参照,也意味着中国音乐美学的整体失落。对于萌生中的中国音乐美学来说,断绝同苏联音乐美学思想的联系,无异于将体系萌生中的音乐美学再次推倒。伴随苏联文学艺术领域的"解冻"而引发的新的音乐美学观念以及音乐创作领域里新的美学倾向,都由于官方的屏蔽而被隔绝在中国音乐学者的视野之外,这不仅从学术上窒息了音乐美学研究,断绝了中国马克思主义规避缺陷、超越发展的可能,更从心理上给中国的音乐学者造成阴影,使他们在对照中了解了哪些是可以触碰的领域而哪些是危险的雷区,从而使美学的发展完全失去了学科的自律,而只保留了政治的方向,音乐美学蜕变为官方意识形态的附庸和音乐政策的注脚。

(二) "三化"讨论中的美学残留

学术意义上的音乐美学探讨已经销声匿迹,透过这一时期的音乐批评话语,我们同样可以感受到音乐美学的这种失落和嬗变。1963年8月,周恩来针对音乐舞蹈发展中的问题做出要进一步民族化、群众化、树立民族音乐主体的指示,后被发展为"革命化""民族化""群众化"的"三化"原则。1964年初起,《光明日报》《文汇报》《人民音乐》《音乐研究》等刊物相继发表了大量有关"三化"讨论的文章。实际上,所谓"三化"原则,并没有超出社会主义现实主义创作原则中所强调的民族形式以及人民性、革命性的内容,其所涉及的美学原理,在苏联的音乐美学思想中早已有过深入的探讨,其中不乏科学的辩证的观点。[1] 但在当时的

---

① 新音乐出版社1954年出版的《苏联音乐论著选译》中所包含的18篇文章,几乎都是针对这些问题的美学阐述。

政治文化背景之下，苏联音乐美学思想的观点和立场显然已经无法进入到中国音乐学者的视域当中，刻意的回避和有意识的淡漠使这种讨论失去了可供借鉴的理论经验和成果，显然无法取得真正美学意义的结论。关于“三化”的讨论，最终成为当时左倾文化政策在音乐舞蹈领域的注解，在革命化问题上出现了“题材决定论”的倾向，在民族化问题上形成了“关门主义”的狭隘民族文化观念，而在群众化的问题上更是体现了庸俗社会学和阶级斗争观念的直接影响。文化政策代替了美学原则，音乐美学层面的探讨不复存在，即便是冠以美学字样的文字，也不过是一种美学态度的残留，这种残留恰是音乐美学整体失落的一种表现。

（三）大批判中美学意识的彻底丧失

在这样的学术背景之下，苏联音乐美学思想中所包含的积极因素已经不再具有任何的意义，倒是其中所体现出来的左倾观念，被用来做了更为左倾化的发展，充当了左倾文艺政策的理论注脚。比如，从 1964 年开始一直持续到 1965 年的对于李凌“资产阶级音乐思想”的批判，就体现了这样的事实。批评所针对的问题确实涉及音乐美学的领域，但终究是断章取义、政治批判取代了学术话语，丝毫找不到音乐美学的影子。

最极端化的表现则是由姚文元 1963 年 5 月发表的《请看一种新颖而独到的见解》一文引发的针对德彪西的讨论。这场讨论中尽管有以贺绿汀为代表的有胆识的音乐家的清醒而理性的声音，但在一片以阶级斗争为根本目的的政治话语之中，这样的声音显然不合时宜并极其微弱。“长达半年之久的‘关于德彪西的讨论’使人们意识到真正的学术探讨与美学研究已经成为巨大的政治冒险。”[①]“事实上是浩劫未至，音乐美学的研究就先自偃旗息鼓了”。[②] 这一时期中国音乐领域一连串的以学术讨论名义进行的批判运动，彻底颠覆了中华人民共和国成立十三年来通过移植和学习苏联音乐美学思想艰难建立起来的美学意识与美学基础，并且在大多数音乐学者的心目中形成一种理论的混乱，音乐美学因其所具有的哲学性质以及同意识形态的紧密关系，成为了一个荆棘丛生的理论禁区。将文艺政策等同于美学原则，将政治观念等同于哲学基础，音乐美学作为体现国家意志的文艺政策的理论注脚，逐步脱离了具体的音乐实践，失却了应有的学术品格，扮演着一个在狭隘理论空间中战战兢兢、如履薄冰的意识形态的传声筒的角色。此时，苏联音乐美学思想的传播和受容已经完全陷入停滞，对于既

---

① 南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组编著《中国当代音乐学》，人民音乐出版社，2006 年版，第39 页。
② 王宁一：《从萌生到失落——1946—1976 年的音乐美学》，《概念的漩涡——王宁一音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 217 页。

有的美学思想的诠释和理解也在发生着消极的嬗变，至少在理论层面上，已经很难看到具体的音乐美学思想的阐发和应用。曾经贯穿在苏联音乐美学思想中的关于音乐语言、音乐形象等问题的讨论被冠以“三脱离”而搁置起来；关于音乐的典型性、党性、人民性等问题，似乎已经因为明确的国家意识形态和文艺政策的确立而拥有了官方的标准答案，失去了讨论的必要和空间。苏联音乐美学思想的基本概念、理论范畴对于此时中国音乐的发展已经失去了意义，中国音乐美学在失去自身美学品格与尊严的同时，也丧失了同苏联音乐美学思想对话的意识和权力。这一衰变的路向，昭示着中国音乐美学在经历了十七年的发展、嬗变与式微之后，终于走向了自身的彻底失落，新中国音乐美学发展第一个阶段以一种悲剧的姿态黯然谢幕。

结　　语

限于篇幅和研究的侧重点，本文还没有来得及就中华人民共和国成立十七年间苏联音乐美学对音乐创作等实践领域的影响进行必要的剖析。事实上，这一时期的音乐美学思想带有强烈而鲜明的实践特点。从这一时期中国音乐创作中的社会主义现实主义原则以及人民性、党性、标题性等特点乃至具体的音乐风格，都不难看出苏联音乐美学及其制约下的苏联音乐的重要影响。

就苏联音乐美学思想对中国音乐美学的影响而言，中华人民共和国成立十七年苏联音乐美学思想在中国传播与受容的过程，也是马克思主义音乐美学在中国萌生与发展的草创阶段。毋庸置疑，苏联音乐美学思想为中国马克思主义音乐美学的建立提供了最初的理论基础和理论参照，中国音乐美学正是在对苏联音乐美学的接纳、学习、扬弃、批判的过程中艰难地实现了学科的启蒙，但同时也继承了苏联音乐美学体系根本性的缺陷。比如，由马克思主义的基本原理演绎出马克思主义音乐美学基本观念和立场的自上而下逻辑方法，以及同政治、主流意识形态之间的明确的从属关系。苏联马克思主义音乐美学思想带有强烈的社会政治功利性和形而上学特点，这从根本上决定了继承这一体系核心思想的中国马克思主义音乐美学思想无法摆脱的宿命，必然伴随着意识形态、政治风云的起伏而跌宕不已，最终由萌生走向失落而不是壮大、发展。

今天的中国音乐美学，面对的是一个开放而多元的世界和更为开阔的理论视域，但如何汲取外来音乐美学理论构建属于自己的理论体系，依然是一个紧迫而现实的问题。对西方音乐美学的盲目借鉴与崇拜，对本民族传统音乐美学思

想的忽视与漠视，在处理中西音乐美学思想关系中的机械乃至对立，面对新时期音乐实践的失语与无语，政治魅影的时而显现……这一切似乎都在昭示着中国音乐美学发展所面临的困窘。这种学科发展意义的理论困惑，至少可以追溯到本文所论述的这个历史时期。经历了屡次断裂而艰难发展的中国音乐美学，期待着它与中国音乐携手健康发展的未来。

（原载《星海音乐学院学报》2012 年第 3 期；
《舞台艺术》2013 年第 2 期【下】全文转载）

四、音乐交流与音乐史料研究

明治时期日本音乐文化变迁对清末中国音乐文化的影响

明治后期日本一跃成为亚洲头号强国，其中一个根本因素是开国学洋、“脱亚入欧”国策的制定。以西为师国策下对西方文化的全面学习即包括音乐与音乐教育。明治十二年(1879)，文部省设立了音乐调研机构——音乐取调挂，明治二十年(1887)改建为东京音乐学校，这是当时亚洲最具影响的音乐学校。此外，一些私立音乐学校，如东洋音乐学校等也开始出现。与此同时，借鉴西洋音乐创作新歌以及中小学音乐教育开始兴起，大量选用西乐曲调创作或填词的军歌也开始在社会和学校中传唱。学校音乐教育中的歌曲编创，“西洋乐曲占有极高的比例”[①]，德育成为唱歌课的重要功能之一。明治三十三年(1900)颁布的小学校令中进一步规定，唱歌应“以培养美感、涵养德性为要旨”[②]，“德育”“美育”并重。西洋音乐的输入与借鉴，使日本音乐从明治时期开始发生迁变，借重“西乐”的学校歌曲被归为“洋乐”以与传统“邦乐”相区别。如同国家建设一样，日本的音乐文化也开始在明治时期走向“现代化”。

曾经为日本所敬畏的强邻中国，历经“洋务运动”的强身健魄却在甲午海战中不堪一击而沦为战败国。痛定思痛的维新派知识分子，提出了学习日本的迫切要求。1898 年，康有为在给光绪帝的奏折中指出：“我朝变法，但采鉴于日本，一切足矣。”[③]19、20 世纪之交，清政府开始鼓励中国学子留学日本，表达了向强邻学习

---

① 杉田政夫：《学校音楽教育とヘルバルト主義》，转引自高婙：《留日知识分子对日本音乐理念的摄取——明治末期中日文化交流的一个侧面》，文化艺术出版社，2009 年版，第 33 页。

② 教育史编纂会：《明治以降教育制度発達史》，转引自高婙：《留日知识分子对日本音乐理念的摄取——明治末期中日文化交流的一个侧面》，第 43 页。

③ 康有为：《〈日本变政考〉跋》，转引自孙雪梅：《清末民初中国人的日本观——以直隶省为中心》，天津人民出版社，2001 年版，第 19 页。

以救亡图存的决心。数以万计的中国人"如过江之鲫",东渡扶桑以求救国之道。

变迁中的日本音乐与发展中的日本音乐教育成为一部分旅日中国人考察与学习的重要内容。1902 年,一个中国人在旁听日本一所小学的唱歌课后,十分感慨地写道:

> 歌声十分雄壮,十分齐一,其气远吞洲洋,令人生畏。余心大为感动,毛骨悚然,不料海外鼓铸人才乃至若此。[①]

上述引文中音乐所扮演的军国民教育角色,对中国人产生了极大的精神震撼。1906 年,一位在东京音乐学校听过一首表现忽必烈东征日本大败而归的乐曲的中国人,也曾发出过这样的感悟:

> 歌舞之场亦寓教育,发人爱国思想。[②]

其实,早在 1898 年康有为就已提出"远法德国,近采日本,以定学制",请求在小学教育中开设"歌乐"课。[③] 但风雨飘摇的清政府已没有足够的精力去考虑有别于传统礼乐的音乐教育问题,尽管此后清廷也颁布了"癸卯学制"等学堂章程,但真正推动新式学校音乐教育发展的不是清政府,而是维新派知识分子和新兴资产阶级知识分子的自发努力,特别是有着留日背景的音乐学子们。[④]

清末留日生中,已有人专门学习音乐。从张前先生的一个统计可知,清末仅在东京音乐学校的中国留学生就有 37 人。[⑤] 尽管这个数字并不可观,但正是由于赴日学习音乐的留学生以及一批维新派和资产阶级知识分子的鼓吹与推动,才使中国音乐文化在清季末年发生了深刻的变革。这种变革的重要外力之一就是对日本音乐文化变迁经验的借鉴。

---

① 项文瑞:《东游日记》,张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》,人民音乐出版社,1998 年版,第 87 页。

② 晏宗慈:《随槎日记》,转引自孙雪梅:《清末民初中国人的日本观——以直隶省为中心》,天津人民出版社,2001 年版,第 71 页。

③ 康有为:《请开学校折》,丁守和主编《中国近代启蒙思潮》(上),社会科学文献出版社,1999 年版,第 244 页。

④ 由清廷管学大臣张百熙、荣庆、张之洞拟定的《奏定学堂章程》于 1904 年颁布施行。该章程虽也言及"移风易俗,莫善于乐"的古训,认识到"今外国中小学堂、师范学堂,均设有唱歌音乐一门,并另设专门音乐学堂"的现实,但同时又说"惟中国古乐雅音,失传已久。此时学堂音乐一门,只可暂从缓设,俟将来设法考求,再行增补"。直到 1907 年,清政府学部颁布《女子小学堂章程》,音乐被列为女子初等小学堂、高等小学堂的"随意科"。(参见舒新城编《中国近代教育史资料》上册第 800—810 页,下册第 212 页,人民教育出版社,1961 年版。)

⑤ 张前:《中日音乐交流史》,人民音乐出版社,1999 年版,第 372—375 页。

概而言之，明治期日本音乐文化的变迁对清末中国音乐文化的影响主要体现在以下几个方面。

一、学校音乐教育兴起

如前所述，明治时期日本学校音乐教育的兴起与发展，尤其是学校音乐教育所承载的涵养德行、民族主义、军国民思想、学习西方科学文明、美育等重要社会功能，对亟须塑造新民、改良社会，最终实现救国图存的中国而言，具有极大的启发和借鉴意义。这也是留日知识分子回国后大力鼓吹并身体力行推动学校音乐教育发展的根本原因。当时的学校音乐教育家和大批知识分子，都将学校音乐教育视为精神教育、塑造新民，最终实现救国图存之鹄的重要途径。梁启超的呼吁代表了那个时代人们对音乐和音乐教育前所未有的深刻认识：

> 欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件；
>
> 今日不从事教育，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者。[①]

蒋维乔在《论音乐之关系》一文中，进一步明确了人们对乐歌所承载的强大社会功能的期待以及对学校音乐教育价值的肯定：

> 凡所谓爱国心、爱群心、尚武之精神，无不以乐歌陶冶之。则欲改良今日之中国之人心风俗，舍乐歌莫由。
>
> 改良之著手，舍学堂速设唱歌科莫由。[②]

在以日为师和改良社会思潮的推动下，新式学校音乐教育的兴起使音乐教育的价值与功能逐渐得到社会认可，近代中国第一批国民音乐教育家在这一时期诞生，如沈心工、李叔同等。曾志忞曾说：

> 音乐之于学校改良儿童性质尚小，音乐之于社会改良一般人民性质更大。[③]

---

① 梁启超：《饮冰室诗话》，《饮冰室文集》第五卷，文集之四十五（上），中华书局，1989年版，第46、62页。

② 竹庄：《论音乐之关系》，张静蔚编《中国近代音乐史论汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第213、214页。

③ 曾志忞：《乐典教科书·自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第210页。

无论是文化学者还是乐歌作者、音乐教育家，对于音乐以及音乐教育功能的认识具有高度的共识，这也是新式学校音乐教育能够在清末逐渐兴起的重要原因。

二、乐歌编创与集体唱歌

唱歌课是中日两国学校音乐教育的主要形式。伴随学校音乐教育的兴起，清末学堂乐歌的编创从一个侧面显示了日本学校歌曲的重要影响。作为学习西乐的范例，日本的学校歌曲成为"学堂乐歌"编创的模仿对象，不少歌曲旋律被重新填词成为中国的"新音乐"。钱仁康先生有关学堂乐歌的一项考证式研究表明，目前所见有数十首学堂乐歌曲调来源于二十余首日本歌曲。比如以日本学校歌曲《学生宿舍的旧吊桶》填词的著名乐歌《中国男儿》等。①

前述蒋维乔关于乐歌的认识，特别提到了尚武精神与音乐的关系。把音乐教育、乐歌编创与尚武精神联系起来，也与日本军歌的流行有密切联系，尽管有些赞美甲午战争的日本军歌对于中国人而言不啻是一种军国主义的炫耀，但它对于军人精神所起到的塑造作用，却不容忽视。梁启超甚至认为中国人缺失尚武精神与中国缺乏激扬蹈厉风格的音乐不无关系：

> 中国人无尚武精神，其原因甚多，而音乐靡曼亦其一端，此近世识者所同道也。②

如同日本学校歌曲和军歌的广泛传唱一样，清末的乐歌编创和集体唱歌形式成为那一时期引人注目的新的音乐景观。那些以日本洋乐系统的旋律填词编创的乐歌，已经成为近代中国新音乐发端的符号与标志。纵观这一时期的乐歌编创和人们关于歌唱行为的认识可以发现，学堂乐歌绝非仅仅是一种儿童歌曲的编创与审美教育的手段，而是被赋予了强大的社会功能和仁人志士们或改良或革命的社会理想。正是在这种极具功利主义色彩的音乐观念和成人理想的影响下，以音乐作为启发民智的工具，迅速成为清末民初具有重要社会影响的音乐思潮。这一时期人们关于音乐功能的种种论说正是音乐启民思

① 钱仁康：《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社，2001年版，第64—110页。
② 梁启超：《饮冰室诗话》，《饮冰室合集》第五卷，文集之四十五(上)，中华书局，1989年版，第34页。

潮的舆论宣言与理性抽象，而乐歌编创与集体唱歌则是音乐启民思潮的直接载体与感性显现。①

三、对西方音乐倍加推崇

“洋乐”——西化的日本音乐所具有的强大社会功能，深刻地影响了部分中国人的音乐价值观。清末，中国人对西乐的学习，主要借由学习日本间接完成。正是在这一时期，中国音乐落后论和西方音乐中心论开始出现，这种言论的鼓吹者，有不少人是留日归国的知识分子和乐歌作者。

一位日本教育家曾告知赴日考察的中国人，日本“音乐学校所教，概属西洋之音乐，敝国之音乐，仅供参考而已。”②这种情形也大抵发生在清末民初新式学校音乐教育中。除借用日本学校歌曲和军歌旋律外，大量学堂乐歌选用了欧美的流行歌曲和基督教音乐加以重新填词、编创而成。③ 进入20世纪，中国人对西方音乐的推崇愈加溢于言表。被誉为“学堂乐歌之父”的沈心工在留日归国后，音乐观念发生了极大的变化，他在辑译石原重雄《小学唱歌教授法》一书时甚至说过这样的话：

> 将来吾国益加进步。而自觉音乐之不可不讲，人人毁其家中之琴、筝、三弦等，而以风琴、洋琴教其子女，其期当亦不远矣。④

1903年，匪石的《中国音乐改良说》一文，可谓是对西乐推崇备至的代表作，说其是中国音乐理论中最早的“全盘西化论”未尝不可。匪石对中国传统音乐全盘否定，并以日本明治以来盛行西乐为例，发出了对于中国音乐改良的“改弦更张”之辞：

> 西乐哉，西乐哉。⑤

---

① 有关“音乐启民思潮”的相关论述，请参阅拙著《中国近代音乐思潮研究》，人民音乐出版社，2007年版，第24—54页。

② 缪荃孙：《日本考察公务游记》，张静蔚编《中国近代音乐史论汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第88页。

③ 对此有兴趣的学者不妨翻阅一下钱仁康先生的《学堂乐歌考源》一书。

④ 沈心工：《小学唱歌教授法》，张静蔚编《中国近代音乐史论汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第218页。

⑤ 匪石：《中国音乐改良说》，张静蔚编《中国近代音乐史论汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第192页。

任何一个大破大立的时期，都会产生与旧时代所不相融合的思想意识。在封建专制和没落王朝行将走向末途之际，沈心工、匪石等人的西化言论和音乐教育主张，是那一代人在憧憬新时代来临时发出的音乐宣言。在今天这个音乐文化多元的时代，那些对西方音乐倍加推崇的声音听起来难免有些刺耳，一个多世纪以来学习西方音乐的历史也一再引起学界的各种思考甚至尖锐的指摘。然而，假如我们曾经是那个或是留着长辫或是裹着小脚时代的知识分子，我们又会做出怎样的选择？对那一代人的历史选择做出的数典忘祖的贬斥，是不是一种非历史主义的态度呢？总之，上述对西方音乐的推崇，促使中国音乐文化在清末开始发生分化，全盘西化、国粹主义、中西交融等音乐思潮逐渐形成。

四、音乐学学科萌生

音乐学的基本理论及其分支学科知识，自“五四”新文化运动后逐渐在中国传播开来，萧友梅、王光祈等曾留学德国的音乐家做出了重要贡献。其实，早在清末的学堂乐歌时期，音乐学学科已在中国萌生。1904年，曾志忞在《音乐教育论》一文中写道：

> 近世既认音乐为一科学，夫既曰学，则研究是者，安可不知其定义。①

此处所谓“科学”具有“分科之学”之意，即认为音乐是一门独立研究的学问或学科。其理论来源应是曾志忞留学之地日本。至于音乐作为一门分科之学的研究内容、研究方法以及学科性质等相关深层问题，曾志忞在那个年代并未做出基本的回答。不管怎样，自康有为提出将“乐歌”作为一门独立课程列入国民教育，至20世纪初，人们进一步认识到音乐不仅是一门学校教育的课程，更是一门值得加以系统研究的科学。一些学堂乐歌作家已接触到音乐与物理学、心理学等社会科学之关系的知识，并进而认识到音乐学研究的重要性：

音乐学之不可不讲，亦吾辈所宜共认者也。②

“音乐学”的概念已开始进入少数新音乐家的知识结构中，提出相关主张者，大都有着留日经历，如曾志忞、萧友梅等。萧友梅留日期间，曾于1907—1908年

---

① 张静蔚编《中国近代音乐史论汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第198页。

② 黄子绳等：《〈教育唱歌〉叙言》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社，1998年版，第148页。

在中国留学生刊物《学报》连载发表了《音乐概说》长文(未刊完),其中在谈及“分门研究”时提到“和声学”“音乐史学”“音乐音响学”“音乐心理学”等学科。[①]

总之,在学习日本,或曰借由日本学习西方音乐文化的清末之际,音乐学学科正在逐渐走向国人的音乐文化视野。当然,音乐学学科的萌生和音乐科学意识的兴起,与晚清以降科学主义思想的传播也有着密切的联系,这涉及更为广阔的历史学、社会学和文化学内容,此处不再展开论述。[②]

上述所论明治时期日本音乐文化变迁对清末中国音乐文化的影响,其地域只限于中国大陆,作为三个殖民地的港、澳、台地区没有列入本文的观照范围。作为殖民地,港、澳地区的音乐文化早于中国大陆而深受西方音乐强势输入的影响,台湾则更为特殊。清末日治时期的台湾在学校音乐教育和乐歌编创等方面基本是直接沿用日本经验,台湾音乐文化的近代化是日本音乐文化近代化的一个殖民版本。

罗传开先生认为,中日两国近现代音乐文化的发展存在着一种非常明显的“平行现象”,具体表现在两国都先后成立了近代学制的音乐教育专门机构、相继出现了学校歌曲和学堂乐歌的编创,等等。[③] 这种平行现象正是清末中国对明治以来音乐文化变迁成功经验之学习借鉴的体现。本文对这一音乐文化现象的简要归纳,尚不足以言全面,但由此我们已不难总结上述日本影响对于中国近代音乐文化发展的重要历史意义。

首先,它促进了中国音乐在近代的历史转型和“新音乐”文化的滥觞。中国近代音乐文化的转型是与社会历史的转型紧密联系在一起的,在救国图存、改良社会、塑造新民背景下发生的音乐文化转型,是不以那些传统音乐文化守成主义者的意志为转移的。对于中国近代音乐文化的历史转型而言,来自社会政治、文化的“他律”力量远大于音乐艺术内部嬗变的“自律”力量。

其次,音乐和音乐教育的功能得到了前所未有的社会化的重视与有效发挥。社会性的、体制化的学校音乐教育以及占有主要比重的西方音乐的授课内容,从此改变了中国音乐文化及其传承的历史面貌。

再次,清末中国人对明治以来日本“洋乐”文化的学习以及对其文化变迁经验的借鉴,彻底改变了自唐以来中日音乐文化交流的历史格局和角色定位——

---

① 见陈聆群、洛秦主编《萧友梅全集》第一卷,上海音乐学院出版社,2004 年版,第 2 页。

② 有关科学主义音乐思潮与音乐学学科萌生的相关论述,可参阅拙作《中国近代科学主义音乐思潮探析》一文,载《黄钟》,2009 年第 3 期。

③ 罗传开:《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)——历时性的变容》,《音乐研究》,1987 年第 3 期。

由长期以来的以中为师转而变为以日为师。

以日为师的格局在民国初年有着进一步的发展，但随着五四新文化运动的到来和抗日战争的爆发逐渐趋于停滞。中日邦交正常化以来，中日两国在音乐文化交流及其研究方面均取得了值得珍惜的成绩，两国之间的音乐文化交流进入到一个公平对话的时代。警惕或摆脱中日两国关系中存在的错误历史观对文化研究可能带来的消极影响，互相学习与借鉴，加深彼此音乐文化的了解与交流，应是两国音乐家此后仍需不断共同努力的方向和目标。

（原载《星海音乐学院学报》2013年第3期）

李凌与“唱法论争”的一则史料

作为一位杰出的音乐批评家和音乐理论家，李凌先生的音乐文论涉及到音乐创作、音乐表演、音乐批评、音乐美学、传统音乐等诸多方面，其论域之广、论题之丰富，令人赞叹。值得一提的是，关于声乐领域歌唱方法的“土洋之争”问题的讨论，李凌先生也是最早参与者之一，并且留下了极为宝贵的史料。不过，有些史料可能已不为学界所熟知，其中，由他主编的《新音乐》之《唱歌方法》专辑中的相关史料即是一例。

有关“土洋之争”或曰“土”“洋”唱法论争的缘起，不少研究文论中都认为是1949年后的事情，这种认识肯定是由于没有看到更早的史料造成的。据李焕之和李凌的一些回忆性文章可知，早在20世纪30、40年代之交，“土嗓子”和“洋嗓子”之间的矛盾就已经显露出来了。李焕之先生曾在文章中写道：

新的民族学派的声乐艺术早在救亡歌咏运动中就已露出苗头来了；其后在延安的秧歌运动中越来越民族化、群众化地发展起来，所谓西洋唱法与民间唱法之分就是从那时开始的。[①]

1943年在延安开展起来的秧歌运动，把一向矫揉造作的声乐风尚拉回到自然的基础上，从而掀起了向民间唱法学习的热潮，培养起音乐工作者热爱人民艺术传统的思想感情，这是有很大的功绩的。但是，矫枉过正，这运动不免也产生了偏向：反对“洋嗓子”的罪过却连一些比较优良的声乐训练方法也抛弃了。[②]

---

① 李焕之：《坚持为工农兵服务的方向　创造最新最美的音乐艺术》，中国音乐家协会编《为工农兵服务的音乐艺术》，音乐出版社，1961年版，第67页。

② 李焕之：《论如何发展民族的声乐艺术》，《文艺报》，1953年第2号，第18页。

李凌先生也认为,“土洋之争”的矛盾大抵是在三四十年代之交即已产生:

> 从四十年代初期(其实还要早一些)对洋唱法讥为“打摆子”“口含橄榄”就很盛行。[①]

从上可知,所谓西洋唱法与民间唱法的正式碰撞乃至分野,是从 20 世纪 40 年代初边区的新秧歌运动开始的。“土嗓子”和“洋嗓子”的矛盾问题从此成为半个多世纪以来声乐界一再反刍的老话题。

声乐领域里歌唱方法的“土洋之争”,实质上是“五四”时期即已凸显出的音乐上的中西矛盾关系以及抗日救亡运动兴起后音乐与政治之矛盾关系的反映。

“五四”后,随着西方音乐文化的进一步输入和以上海国立音乐院为代表的高等音乐教育的兴起,西洋美声唱法(Bel Canto,“美歌”之意)开始在专业音乐界得到传播。然而,在当时的中国,不仅一般群众不容易欣赏或接受西洋美声唱法,即便一些音乐工作者对此也存有较大的隔膜乃至偏见。“九一八”事变后,随着救亡歌咏运动的发展,特别是随着共产党领导的新音乐运动的发展与音乐民族化的要求,声乐创作与表演中的中西矛盾关系开始日渐突出,当时所谓“救亡派”对“学院派”的责难中便涉及到上述矛盾关系。[②] 李凌所谓 20 世纪 40 年代之前即已存在的对洋唱法的讥讽与当时对学院派的抨击不无关系。

值得注意的是,“土洋之争”中一则非常重要的史料一直为声乐界和中国近现代音乐史学领域所忽略或忘记,那就是由李凌主编、1948 年在香港出版的《新音乐》第七卷第四期《唱歌方法》专辑。

《新音乐》由共产党领导的新音乐组织“新音乐社”于 1940 年创办,1950 年停刊,先后在重庆、上海、广州、昆明、香港、北京等地出版,在全国各地乃至东南亚等地产生了广泛而深远的影响,为抗日救亡和新音乐运动做出了重要贡献。李凌即是“新音乐社”和《新音乐》杂志的重要发起人与创办人之一。据李凌先生回忆,由于 1946 年国民党对国统区民主活动的镇压,时在上海新音乐总社出版的《新音乐》月刊及其“昆明版”均被迫停刊,“为了转移总社对国内各地及海外的联系,决定把《新音乐》月刊从七卷第三期起,改在香港出版,并与《新音乐》华南

---

① 李凌:《土洋之争　不能休矣》,《北京音乐报》,1980 年 7 月 25 日。

② 有关“救亡派”与“学院派”之争的相关论述,可参加拙作《分歧与对峙——20 世纪 20—40 年代有关学院派的批判与论争》,载《黄钟》,2007 年第二期。

版合并”。[①] 第七卷第四期的《唱歌方法》专辑即是在香港出版。正是在这一期上，集中发表了有关“土洋之争”的几篇文章，其中第一篇文章是由李凌撰写的《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》一文。

文中提到的“唱歌方法问题论辩”是指“《白毛女》总排后”举行的一个座谈会。从李凌先生的回忆录可知，1948 年春夏之交，由在港的中原剧社、中华人民共和国成立剧艺社和中华音乐院三个团体联袂，李凌任音乐指导，经过两个多月的排练，于五六月份在九龙的普庆大戏院演出了歌剧《白毛女》，“演出受到了广大群众的欢迎，5 天的门票一下就卖光了”[②]。这是歌剧《白毛女》第一次在香港公演。因此，结合《唱歌方法》专辑在香港出版的史实，李凌文中所说歌剧《白毛女》的总排应是指此次在九龙演出前的排演。

据李凌文章还可以了解到，在《白毛女》总排座谈会后，李凌及当时不少参加座谈会的人士分别撰写了有关唱法问题的文章计二十篇，专就唱法问题进行讨论。这些文章分别是：李凌《真假嗓子和中西乐器》《唱歌方法论谈的几个名词的解释》；洪遒《土唱法也应该学习》《再谈唱法问题》；何石球《洋唱法，土唱法及其他》《究竟有没有中国的发声法呢?》；陆素《关于土唱法和洋唱法》；默涵《杂谈民歌的唱法》；严良堃《西洋发声法没有罪》；文龙《我赞成土唱法》；晓桦《我谈唱歌方法》；植生《我对洋唱法和土唱法的看法》；陈皮《谈客家山歌的唱法》；胡均《关于唱歌和乐器》；余所亚《白毛女所引想的》；沙鸥《回到现实来》；王逸《土唱法并不可怕》；叶纯夫《如何表现中国风?》；Boxan《我们所要求的科学唱法》；郭杰《谈中国音乐的民族形式》。李凌先生提到的这些文章如今大多难以见到，《唱歌方法》专辑中仅发表了前面提到的余所亚《白毛女所引想的》和另外两篇没有提到的有关“土洋之争”的文章。[③]

李凌的《新音乐的唱歌方法——唱歌方法论辩》一文，集中展示了在《白毛女》排演过程中反映出的“土嗓子”和“洋嗓子”的矛盾问题。文章称，会上有人提出，演唱中最好不要用西洋唱法的假声而使用中国传统唱法的真声，否则听起来感到不亲切；同时还有人主张乐队中应取消使用大提琴和钢琴，减少小提琴的编配而加用口琴。座谈会上的讨论基本分为两种主张：一种观点认为，“土唱法”来自民众，发展新的唱法必须建立在“土唱法”的基础上；另一种观点认为，新的演唱方法应该建立在经过改进了的科学方法的基础之上。

---

① 李凌：《跋涉人生——李凌音乐人生回忆录》，中央音乐学院出版社，2013 年版，第 68 页。
② 李凌：《跋涉人生——李凌音乐人生回忆录》，中央音乐学院出版社，2013 年版，第 71 页。
③ 另外两篇文章分别是：胡明樹《我家养有“半土洋”》和金帆《关于听得懂与听不懂问题》。

对于唱法讨论中出现的上述分歧，李凌先生有着自己的看法。他认为：

发声法……越科学越好，目前西洋的发声方法较为科学化，因此，我们肯定了这种科学的发声法没有罪。①

不难看出，李凌是赞成学习西洋唱法的。针对有人因听西洋唱法而产生"听不懂"的感受从而断定西洋发声法不可取的态度，李凌认为，这种问题产生的根源不在于发声方法，而是在于咬字不清。他还举例说，一个讲不好北平话的广东人，即便是用京剧的唱法、唱腔去唱京戏，恐怕北平人也会产生不易听懂的感受。此外，对于有人认为即便听得懂西洋唱法的咬字但依然觉得演唱不亲切从而同样简单地归咎于西洋唱法的观点，李凌认为，这种现象的主要问题在于歌唱者没有把握好音乐的民族风格和地方色彩。他以演唱广东的粤曲为例说，如果歌者能够把咬字、地方色彩都很好地把握的话，运用完美的声音来演唱就一定会使粤曲更加感人而不是相反；因此，不能死板地执着于所谓本国演唱方法的基础而拒绝外来的科学方法。至于一般民众能否接受新的唱法，李凌认为：

不是只有土法才能普及，新方法本身也能普及，并且比土方法的普及起来，进行得更快。②

总之，对于由唱法带来的诸多问题，李凌总的看法是：

西洋发声法比较科学，听不懂，不亲切，应该从咬字及把握民族歌唱特彩去寻获。③

从李凌先生为这篇文章所起的题目来看，我们有理由认为，他关于歌唱方法的上述观点，其实就是为当时的"新音乐"指出了一种合乎时代的歌唱方法，那就是学习西洋的科学唱法，注重音乐的民族风格，走一条中西融汇的道路。这样一种"新音乐的唱歌方法"，是与 20 世纪 30、40 年代的社会现实紧密联系在一起

① 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》，1948 年第七卷第四期，第 6 页。
② 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》，1948 年第七卷第四期，第 2 页
③ 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》，1948 年第七卷第四期，第 1 页。

的，也是那一时期音乐武器论思想的一种反映，正如李凌所说："唱歌就是为了战斗"[①]；群众听不懂歌曲，唱歌就失去了战斗的意义。因此，他认为，新的唱法就是为了战斗需要而发展的一种新的民族音乐形式，在学习西洋科学发声法的同时，应着力解决咬字含糊不清、情感表达欠缺等方面的问题，使群众能够听得懂、感到亲切，这将是新音乐唱歌实践的基本方案。

回顾半个多世纪以来的"土洋之争"，其实质问题是中西音乐关系在声乐艺术中的集中反映。在20世纪40年代那样一个把音乐当作武器，又往往把艺术问题上升为政治问题的时代，李凌先生关于唱法问题的上述观点是比较客观而中肯的，他更多的是强调了中西唱法之间的相互借鉴、融汇及其可能性。应该说，与当时所谓"洋嗓子"和"土嗓子"两派之间互相讥讽的偏颇观点相比，李凌的见解和主张更具理性和建设性。

作为一位始终关注现实音乐生活的音乐批评家，在长达半个多世纪的音乐生涯中，李凌先生一直对声乐艺术表现出浓厚的兴趣并发表了大量的评论文章，其中包括新中国成立后他在若干次大张旗鼓的"土洋之争"中均有自己的独到见解。李凌有关歌唱方法的一些论述，在声乐艺术、声乐文化日益多元化的今天，特别是从音乐人类学和音乐类非物质文化遗产保护的语境来看，可能会引发不同的看法和探讨，但就声乐艺术的唱法本身而言，尤其是在当时的历史条件下，其上述富于开放性的理论观点还是值得充分肯定的。事实证明，近现代中国声乐艺术的唱法探索，基本上是走了一条学习西洋而又力求融汇民族风格的道路。总之，具有丰富音乐审美经验的理论家的观点，往往能为音乐实践带来更为有益的启迪或指导，李凌的这些声乐批评的文献值得后人加以重视与研究。

最后需要提及的是，笔者在几年前专门就"土洋之争"问题而撰写的一篇长文中，[②]也曾提到了李凌先生在《唱歌方法》专辑中的这篇文章，但囿于当时史料不足，未能就文中提到的"《白毛女》总排后的座谈会"及文章的写作背景做出清晰的介绍和论述。因此，本文也算是对那篇文章的一个修正和补充。此外，笔者在查阅资料的过程中发现，在现有研究"土洋之争"问题的众多文献以及研究李凌先生的文章中，都没有提到《唱歌方法》专辑中的文献资料；笔者在参加由江门市和中国音乐学院等单位分别举办的两次纪念李凌先生百年诞辰的活动时，发现李凌先生生前出版的十余本文集中也没有收入《新音乐》之《唱歌方法》专辑中

---

① 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》，1948年第七卷第四期，第6页。
② 见拙作《"土嗓子"与"洋嗓子"的对唱——20世纪中叶的中西唱法论争》，载《黄钟》，2010年第3期。

的这篇文章。看来这是一篇被历史遗忘了的音乐文献。希望通过这篇短文，读者能够大致了解到李凌先生以及声乐领域里的“土洋之争”还有值得我们关注的那样一段历史。

（原载《歌唱世界》2014年第3期）

勿忘《国耻》

——关于"五三"惨案的几则音乐史料

近代以来，作为中国一衣带水的邻邦日本，不断发起侵略中国的事端和战争，给中国人民造成了深重的灾难，1928 年 5 月发生在济南的"五三"惨案就是其中的一例。

自晚清以来就一直妄图瓜分乃至全面侵占中国的日本，在国民革命军第二次北伐之际，以保护侨民之借口，出兵占领济南。这一伎俩的根本用意在于担忧北伐成功中国统一之后不利于其侵占中国的最终目的。就在 1928 年 5 月 1 日国民革命军攻占济南的第三天，日军派兵侵占中国政府设于济南的"山东交涉署"，残忍地将交涉员蔡公时割去耳鼻，挖去双眼，最终将其与交涉署其他人员全部枪杀。后因蒋介石的消极抵抗，在北伐军撤出济南后，日军于 5 月 11 日完全占领济南，并开始血腥屠城。从 5 月 3 日杀害蔡公时等人至济南沦陷，日军共杀害、打伤中国军民万余人，史称"济南惨案"或"五三"惨案。

"五三"惨案发生后不久，当时国内唯一一所独立的高等音乐学府国立音乐院的音乐家——以代理院长萧友梅为代表的师生们，怀着强烈的民族情感和爱国情怀，创作了一批痛斥日本侵略者暴行、表达激愤之情和抗敌决心的歌曲作品，编辑出版了国立音乐院特刊《革命与国耻》。据 2007 年出版的《萧友梅全集》可知，原特刊已佚失不见。目前学界所见特刊中的爱国歌曲，源自国乐改进社 1928 年 10 月出版的《音乐杂志》第一卷第四期的"国立音乐院来稿'革命与国耻特刊'"。这些爱国歌曲是：《国难歌》(戴炳鑫词，萧友梅曲)、《国民革命歌》(陈希愚词，易韦斋曲，萧友梅审定)、《国民革命歌》(郭绍猷词曲)、《国民革命歌》(姚慎词，萧友梅曲)、《五三国耻歌》(朱因词，吴伯超曲)、《国耻》(冯国文词，萧友梅曲)、《反日运动歌》(宋寿昌词曲)、《忍耐！》(易韦斋词曲)，其中萧友梅作曲 3 首。

《音乐杂志》刊发的这 8 首作品，是中国近代音乐史上最早一批表现抗日救亡主题的爱国歌曲。这份史料同时也给不少人留下了这样一种印象：萧友梅、吴伯超等著名作曲家大约是在“五三”惨案几个月后创作了上述歌曲作品。不过，仔细研读文献特别是新发现的相关史料却表明，关于“五三”惨案的几首歌曲，先后发表于若干出版物中，其中尤以萧友梅创作的《国耻》、吴伯超创作的《五三国耻歌》和宋寿昌创作的《反日运动歌》影响最大。

一、国立音乐院特刊中的爱国歌曲创作于 1928 年 5 月

国乐改进社编《音乐杂志》中的“国立音乐院来稿”中同时转载了“国立音乐院特刊革命与国耻弁言”，这则短短的前言使我们能够大致了解到，这些歌曲都创作于惨案发生时的 5 月。“弁言”中写道：

> 我们刚要编成本院院刊付印发行的时候，革命的气势发展甚速，到了济南忽发生日兵武力杀害我军民的一大波折，时为五三。我革命气势一面进展，但济案交涉尚未就绪，而五卅又到了。新仇旧恨，重叠面前。我们全院同仁义愤幽忧，只有尽其在我，发表几首歌曲，增印特刊，供给国人采择，高歌慷慨，激励有展，亦不过聊尽一份责任。①

其中，“到了济南忽发生日兵武力杀害我军民的一大波折，时为五三。……但济案交涉尚未就绪，而五卅又到了”一句，可知“特刊”付印时已是 5 月底，也即迎来了“五卅”惨案三周年。后面“新仇旧恨，重叠面前”一句也说明了这一点。由此表明：在“五三”惨案发生后不到一个月的时间内，以萧友梅为代表的国立音乐院师生即创作了上述救亡歌曲。这一时间的确认，对当年国立音乐院师生爱国热忱的肯定，无疑具有积极意义。

从目前所见史料来看，“五三”惨案发生后，最早一批鞭挞日本帝国主义的爱国歌曲当是国立音乐院特刊中的这些歌曲，其创作之迅速，表现了国立音乐院师生强烈的爱国心和民族情。由音乐院学生戴秉森撰写的特刊“发刊词”中的几段话也深刻地表现了这一爱国情感：

---

① 国乐改进社编《音乐杂志》，1928 年第一卷第四期。

我国立音乐院的同学，现在就两条路去奋斗：赶紧把同胞们的绝痛叫喊，制成歌曲给同胞唱。鼓起同胞杀敌的勇气，激成同胞牺牲的精神；我们自己也立刻穿好武装，拿了刀枪，去与帝国主义痛战一场，把帝国主义打倒。

这张刊物，只是我们的工作最小的一部分。

同胞们，务须留心，这里的歌词，不是风华雪月、才子佳人，是我们的悲壮的叫喊；同胞们，务须留心，这里的曲谱，不是娱乐，不是游戏，是作战的武器。①

值得一提的是，在国乐改进社编《音乐杂志》转载国立音乐院特刊中的上述爱国歌曲之前，其中《国耻》《五三国耻歌》和《反日运动歌》又先于《音乐杂志》刊登在有关"济南惨案"的两本专刊中。

二、《济南惨案》一书中的《国耻》等三首歌曲

《济南惨案》一书收入《国耻》等歌曲的史料，音乐史学界一直未见有论述，最早发现这一史料线索的是音乐史学家孙继南先生。几年前的一个早晨，孙先生在济南趵突泉公园散步时，意外地发现公园内深处立有两块石碑，分别刻着萧友梅的《国耻》和吴伯超的《济南惨案歌》(篇幅所限，图略)。



图 1 《济南惨案》封面

经了解，石碑是 2006 年新刻，但石碑上却留下了一个新的史料线索——"载于一九二八年版《济南惨案》"。这一偶然发现，引起了一向重视音乐史料建设的孙先生的注意。为追本溯源，经孙先生多方查找，《济南惨案》一书终于浮出水面(见图 1)。②

① 国乐改进社编《音乐杂志》，1928 年第一卷第四期。

② 本文图片及相关资料均为孙继南先生提供。孙先生是中国近现代音乐史学研究的大家，其学术研究的特点之一就是史料的创新与解读，他在中国近现代音乐教育史和黎锦晖等的研究方面为学界所瞩目。

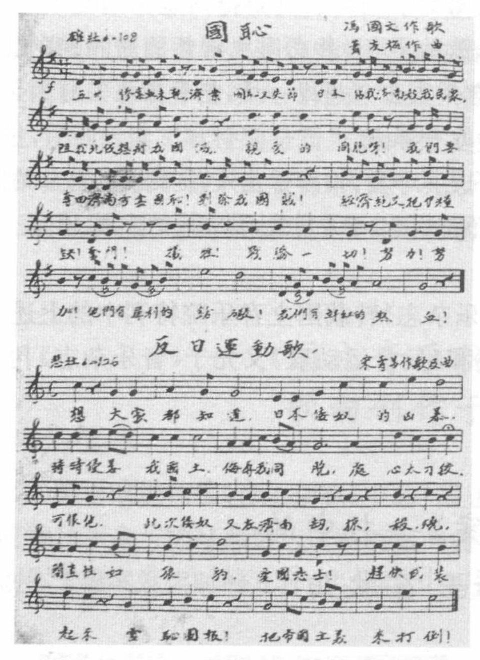


图 2　《济南惨案》歌曲第 1 页

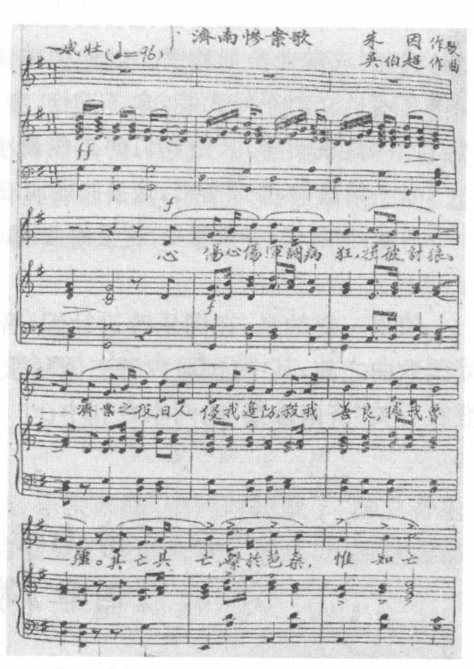


图 3　《济南惨案》歌曲第 2 页
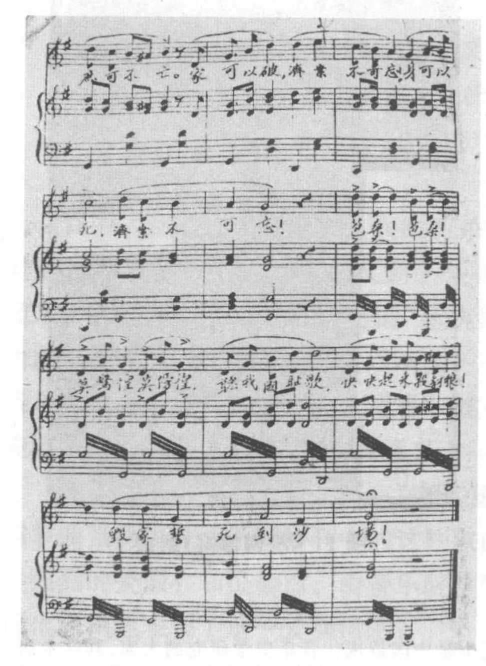


图 4　《济南惨案》歌曲第 3 页

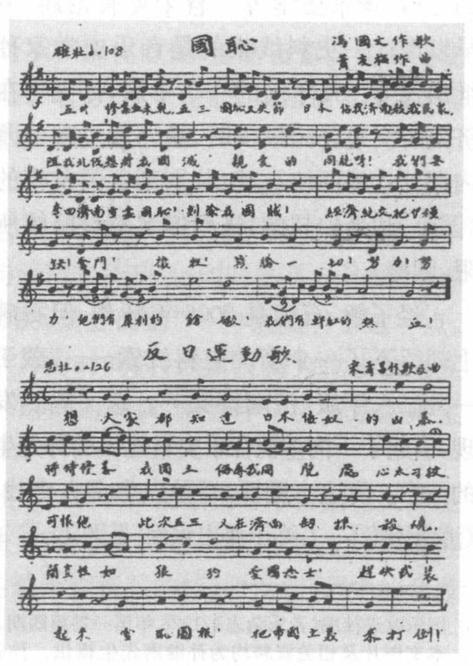


图 5　国乐改进社《音乐杂志》
“国立音乐院来稿”中的歌曲

《济南惨案》,1928 年 6 月上海华丰印刷铸字所代印。“济南惨案外交后援会”①南下代表团宣传用,非卖品。书幅 26×19 厘米,160 页,其中照片版 29 页。封面套色,扉页为于右任题词,照片为道林纸蓝色精印,全书分惨案照片、调查纪实、慈善团体善后报告、调查表与调查经过、维持治安会之背景及附录共六部分。书首附有惨案歌曲三首(见图 2、图 3、图 4):

《济南惨案》书首的这三首歌曲与此后国乐改进社《音乐杂志》“国立音乐院特刊”所刊歌谱及版式完全一样(见图 5),唯吴伯超的《济南惨案歌》发表于《音乐杂志》时改题为《五三国耻歌》。由此,可以再度认定,《国耻》等歌的谱写时间应该是在“五三”惨案发生不到一个月的时间内。

三、《济南惨史》一书又收入《国耻》等三首歌

由“济南惨案被难家属联合会”编印的《济南惨史》,成书于 1929 年 10 月,出版于次年 3 月,该书比《济南惨案》具有更为翔实的惨案调查资料,封面印有“废除中日间一切不平等条约,誓为济案死难同胞复仇”两行醒目字眼(见图 6),同时书首也附有惨案歌曲三首,与《济南惨案》一书中的词曲版式完全相同(歌曲图片从略)。



图 6 《济南惨史》封面

《国耻》等 8 首歌曲最早发表于国立音乐院特刊,后又全部被《音乐杂志》刊发,但此后的《济南惨案》和《济南惨史》两书却都只收录了《国耻》《济南惨案歌》和《反日运动歌》3 首。个中缘由何在?如果《济南惨案》和《济南惨史》两书是以国立音乐院特刊为依据的话,为何没有收录其他几首歌曲?2006 年济南日报一篇题为《〈五三惨案歌〉找到了源头》的报道文章提供了这样一个线索:

① “五三”惨案后,上海以及全国各地迅速成立了“反日运动委员会”,掀起了广泛的“反日运动”;济南则首先成立了“济南惨案外交后援会”,调查并向全国宣传惨案真相。

> 济南社科院李家振研究员认为，这3首歌曲是当时的济南惨案外交后援会组织创作的。[①]

文章中所说的“源头”是指《济南惨史》一书。综前所述，《济南惨史》一书肯定不是这几首歌曲的源头了。但这一观点可能有助于我们理解为什么《济南惨案》和《济南惨史》两书只收录了上述3首歌曲而不是8首，即有可能是济南惨案后援会组织创作了这3首歌后便收入1928年6月出版的《济南惨案》一书，而翌年的《济南惨史》一书又是以《济南惨案》一书为蓝本，完整收入了《国耻》等3首歌曲。《济南惨史》一书非音乐界人士编辑，因此有可能没有注意到国立音乐院特刊和《音乐杂志》转发的8首歌曲。由于未能查找到李家振研究员所说《国耻》等歌系济南惨案外交后援会组织创作的明确资料，笔者的上述文字也权作是一种猜测了。

四、《国耻》等歌的主要特点

刊发次数最多的《国耻》《五三国耻歌》(《济南惨案歌》)和《反日运动歌》三首歌曲，除表现内容基本相同外，三首歌曲在音乐上也具有大致相同的特点：西洋大调式的运用、铿锵有力的节奏、适中的音域、进行曲的风格，均为适于一般民众演唱的群众歌曲。

《国耻》为非方整性的单乐段结构，前两句均为属音弱起到主音的强有力进行，全曲贯穿使用了附点和切分节奏，旋律以跳进为主。这种富有动力的创作手法表达了作者对日本侵略者杀我同胞、占我济南的愤怒之情和誓以热血对抗敌人枪炮的坚定决心。结尾句可以看到萧友梅习惯使用的三连音节奏，其音型甚至会令人想起他在几年前创作的独唱歌曲《问》中“你知道今日的江山，有多少凄惶的泪”一句的旋律。作为近代新音乐创作的先驱人物，萧友梅的不少作品中一直贯穿着敏感而强烈的爱国热忱。“九一八”事变后，率先发表的一批鞭挞日本帝国主义的救亡歌曲，也是由萧友梅带领国立音专的师生们创作的，由他创作的二部合唱《从军歌》(骆凤嶙词)发表于1931年11月12日的上海《申报》。

《反日运动歌》也是非方整性的单乐段结构，一字一音的斩钉截铁的节奏，揭露了近代以来“倭奴”日本一直觊觎、侵略我国的丑恶嘴脸，号召爱国志士武装起

① 张文祥：《〈五三惨案歌〉找到了源头》，《济南日报》，2006年4月29日。

来打倒日本帝国主义。这首歌曲是对当时全国各地掀起的“反日运动”浪潮的响应。“九一八”事变后，宋寿昌同样迅速地创作了一首表达抗日救亡的爱国歌曲——《为四万万同胞争个生存》，发表在1931年12月18日的上海《申报》。可以说，宋寿昌也是那一时期众多爱国音乐家中的突出代表。[①]

相比之下，《国耻》与《反日运动歌》都像是“急就章”，而《济南惨案歌》则写得更为考究和富有战斗力。作品为单二部曲式，四小节呼吸急促的铿锵前奏，简练而富有气势。第一乐段为四句体，主要材料都是建立在起始句属音弱起到主音的强进行的音型之上，乐句之间同时略有变化和延展。第二乐段的两个乐句则改为坚定有力的号角式音调，号召国民勿忘国耻，奋起抗敌，斩杀豺狼。全曲多处使用的弱起进行和附点音符以及突出强调的重音，鲜明地表现了誓死沙场也要雪耻卫国的抗日决心。可以说，“惨案歌”表达的是惨痛之后的满腔愤怒与抗敌誓言。值得一提的是，与萧友梅和宋寿昌一样，抗战全面爆发后，吴伯超也创作了若干抗战歌曲，特别是1938年创作的《中国人》（侯伊佩词）和《冲锋歌》（朱偰词）两首合唱作品，在抗战时期的国统区产生了广泛的社会影响。

总体而言，上述为“五三”惨案而创作的三首声乐作品，虽则谈不上什么技术复杂和极富艺术性，但这些拍案而起、表达不可遏制之情的群众性的救亡歌曲，却鲜明地反映了当时的学院音乐家们绝非藏身于象牙塔内、缺乏爱国热情的为艺术而艺术者，相反，他们炽热的民族情感和爱国之心在急切的音乐创作中得到了最直接、最即时的展示。就此而言，在特定历史条件下，一首音乐作品社会价值的高低，是不能仅以艺术形式的工艺水准来衡量的。

记得几年前在看到孙继南先生转来的上述图片后，笔者也曾特地去趵突泉公园参观了济南惨案纪念堂和园内树立的刻有乐谱的两块石碑，当时心情颇不平静。而今，联想到当前日本军国主义再度抬头的现实，重温“五三”惨案的上述音乐史料，历史的警醒意义自不待言。

谨以此文纪念“五三”惨案86周年。

（原载《中国音乐学》2014年第3期）

---

① 值得注意的是，《国耻》和《济南惨案歌》的曲作者萧友梅与吴伯超均为今日音乐学界所熟知，但《反日运动歌》的词曲作者宋寿昌却已鲜为人知，各种中国近现代音乐史的教科书中均未为此人立传。查阅相关史料才发现，宋寿昌是一位值得关注的音乐家。宋寿昌（1910—1977），浙江绍兴人。1926年毕业于上海美专高等师范图音组，先后于新华艺专、中华艺术大学、上海美专等校任教，曾与上海美专音乐系教授糜鹿萍合作创作了上海美专《校歌》（蔡元培作词）。宋寿昌长期从事音乐理论的教学与研究，著有《乐理》《中西音乐发达概况》《歌谣曲作法》《民众歌曲》等论著及音乐作品。参见陈洁著《上海美专音乐史》，南京大学出版社，2012年版，第120页。

五、书评与述评

香港音乐文化史巡礼

——刘靖之著《香港音乐史论》读后

刘靖之先生的学术研究涉及中国新音乐史、音乐评论、文学史论、翻译等多个领域，但音乐学界对他的了解大多是其数十年来关于中国新音乐史论的持续研究，特别是他的大部头著作《中国新音乐史论》，从1998年初版到2009年增订版，都引起了学界的极大关注。笔者曾于几年前应香港中文大学出版社之约，为《中国新音乐史论》(增订版)写过书评。大约是在2014年秋季，笔者又获赠香港商务印书馆新出刘靖之先生又一力作《香港音乐史论》(以下简称《史论》)，出版社亦约撰写书评一篇。记得当时在与刘靖之先生通电话时，笔者曾惴惴然提出，因不太熟悉香港音乐历史的发展状况，恐难胜任书评写作。刘先生一句“不着急”的话倒是让我释然了：研读《香港音乐史论》一书的过程不就是逐渐深入了解香港音乐文化发展的快捷途径吗?

细细读来，《史论》一书值得称道之处颇多，不妨择其要而论之。

一、香港音乐文化的全面展示

《史论》分上、下两部，均由商务印书馆(香港)出版。第一部出版于2013年，集中论述了“粤语流行曲”“严肃音乐”和“粤剧”三个不同形式与文化内涵的音乐领域；第二部出版于2014年，集中论述了香港的文化政策和音乐教育。两部先后出版的《史论》分册其实是一个整体，因为只有了解了香港的文化政策和音乐教育的历史发展，才能明了粤语流行曲、严肃音乐以及粤剧的发展及其特点。因此，这两部独立出版的《史论》分册是不能割裂开来的，读者诸君自然也应将这两

本书一并置于案头，互为参照，方可比较深入而全面地了解与理解香港音乐文化发展的历史及其特点。

说《史论》较为全面地展示了香港的音乐文化，其实并不言过。因为，对于香港这个具有独特地域文化和外来文化、经历了长达一个半世纪之久的殖民地大都市而言，其社会音乐生活最为引人注目的就是以粤语粤剧为代表的岭南文化、以输入西方和独立创作为主的严肃音乐，以及将粤语方言、岭南音乐和外来流行音乐相嫁接、融汇的粤语流行曲。音乐教育则为上述主要音乐艺术形式的传播、音乐人才的培养提供了体制性的传承保障。

比如，以书中“文化政策篇”为例，在香港康乐与文化施政的介绍中，涉及港督麦理浩时期（1972—1981）、尤德时期（1982—1986）、卫奕信时期（1987—1991）、彭定康时期（1992—1996）四个时期，以及九七香港回归后特首董建华时期（1997—2005）、曾荫权时期（2005—2011）、梁振英时期（2012—2013）三个时期的文化施政阶段，对长达半个世纪、不同政治文化背景下的香港文化政策做出了详细的介绍和评价，从而为了解上述各时期音乐文化的发展提供了必要的官方施政背景。特别是书中提到，香港回归后，首任行政长官董建华在其第一份施政报告中，对文化艺术工作提出了与英治时期全然不同的要求和标准，将文化艺术从“康乐”功能提升至“艺术”功能，并将文化艺术上升到爱国主义的高度。① 这对于我们理解香港回归后音乐文化的特点具有重要参考意义。

此外，在论述香港文化艺术机构的篇章中，作者重点对香港艺术发展局、文化委员会、西九文化区管理局做了较为全面的介绍。从这些艺术机构的职能、管理架构、财政拨款、文化策略、使命与目标等各方面，展示了香港文化艺术发展的一整套内在保障机制。特别是对西九文化区未来建设的介绍，令读者心生憧憬。这个占地 40 公顷、投资 216 亿港元的西九文化区，将建有 15 000 座位的大型表演场馆、300—500 座位的灵活艺术空间、150 座位的音乐盒、500 座位和 900 站位的剧院广场、占地 43 000 平方米的亚洲第一座具国际水准的视觉艺术博物馆、1 200座位的歌剧院、1 800 座位的音乐厅、2 000 座位的音乐剧院、1 100 座位的戏曲剧院等不同功能的演艺场所，将会成为与北京、上海鼎足而立的文化中心，对促进香港作为国际大都会的持续发展，产生重要的文化推动力。②

总之，《史论》以丰富而翔实的史料，较为全面地展示了香港音乐文化的发展及其特点，仅此一点足以值得读者寻来一阅。

---

①《香港音乐史论——文化政策·音乐教育》，商务印书馆（香港）有限公司，2014 年版，第 10 页。
② 同上，第 71—76 页。

二、历史维度与当下关注的结合

一个有文化使命感的史学家，通常会将历史维度的审视和对当下现实的关注加以某种程度的融汇。《史论》的视角犹如一个广角镜头，既远望到可以追溯的历史维度，又对当下音乐文化的多元景观做了尽可能的观照，显示出作者广阔的历史视野。

以对香港流行歌曲的论述为例。作者认为，20世纪初粤曲的流行可以视为香港流行歌曲发展的第一个阶段，1970年代至1990年代的粤语流行歌曲是第二个阶段，其间经历了1949年后大陆流行歌手南下以及1960—1970年代台湾时代曲的输入，而后者不过是一个过渡时代。作者进而指出，1920—1930年代的上海是中国的经济中心，1970—1980年代的香港则是中国最富有、最先进的城市，这也就说明了这两个时期时代曲和粤语流行歌曲为什么会在这两个城市出现并得以流行全国的深层原因。用作者的话来说，那就是“强势文化始终需要强势经济的支撑”。[①]《史论》以相当的篇幅对上海时代曲、台湾流行歌曲以及欧美流行歌曲对香港粤语流行歌曲兴起与发展的重要影响做出了深入的论述，对香港流行歌曲发展的第二个阶段，也是最重要的一个阶段的创作概况进行了较为全面的介绍，内容涉及音乐人、歌曲作品、音乐与歌词的特点、演艺活动，等等。作者特别指出：香港粤语流行歌曲的出现和发展，适逢中国大陆改革开放，这就为香港粤语流行歌曲能够在内地得以广泛传播创造了一个重要的时代契机。

与前述历史追溯相关联，《史论》对21世纪初香港流行歌曲的发展也提出了自己的思考与看法。作者认为，21世纪初的最初10年，香港粤语流行歌曲大体只是沿袭1990年代末的发展轨迹，其特点是越来越趋向歌星化，愈来愈被媒体和唱片业所左右。由于流行音乐的商业性特点，加之网络免费下载、唱片盗版现象严重、中国内地经济的崛起、年轻一代音乐人与歌迷注重歌星形象包装等种种因素，作者与香港著名音乐人黄霑的看法是一致的，认为香港粤语流行歌曲在新世纪已经开始走向衰落。[②]

概言之，《史论》中关于香港粤语流行歌曲历史发展的论述，对于了解乃至研

① 《香港音乐史论——粤语流行曲·严肃音乐·粤剧》，商务印书馆（香港）有限公司，2013年版，第14页。

② 同上，第46—85页。

究香港流行音乐史具有重要的参考价值,历史维度与当下关注的结合同时彰显出《史论》鲜明的批评意识。

三、对口述史料的重视与采用

口述史料的采用已经越来越受到音乐史学研究的重视,它既可以有效地弥补文献之不足,更可以成为现当代音乐史研究中最为直接的一手材料,因而具有非常重要的史料价值。大量使用研究者采写的口述史料,也是《史论》一书的一个学术亮点。

比如,《史论》"粤语流行曲篇"之"香港流行音乐与音乐人"一章,作者分别与顾嘉煇、泰迪罗宾、黎小田、许冠杰、林敏怡、伦永亮、林慕德、梁荣骏、赵增熹、雷颂德、周博贤、陈辉阳、伍乐城、郭伟亮、泽日生十五位音乐人进行访谈,对这些音乐人的教育背景、工作性质、音乐作品、创作观念等方面做了深入的了解,访谈内容以直接引用或转述的方式在书中做了详略不一的介绍。这些口述史料的运用不仅为了解上述音乐人本人的音乐创作情况提供了一手的可信材料,也为了解香港流行音乐创作的群体性特征提供了一份非常重要的学术档案。作者对上述访谈群体做了一个简要总结,指出他们当中有的是欧洲古典音乐的爱好者,但大多数人不重视欧洲古典音乐的作曲技法,甚至有人认为和声、对位、曲式、配器法等作曲技法对其本人的流行歌曲创作毫无用处。[①] 访谈中的这些流行音乐人的音乐背景及其音乐观念,在香港流行音乐界是否具有代表性,作者没有明确说明,但这在流行歌曲创作中可能是一个较为普遍的现象,内地流行音乐人中也大量存在这种状况。

又如,在"严肃音乐篇"中,作者同样对十五位作曲家进行逐一访谈,他们分别是陈能济、罗永晖、梅广钊、曾叶发、陈永华、陈伟光、陈明志、陈锦标、许翔威、陈庆恩、卢厚敏、叶树坚、伍卓贤、邓乐妍、梅嘉辉。上述作曲家中,有十三位出生于香港,他们大多有留学海外经历,音乐创作各有特色。作者认为,访谈中的这一作曲家群体是香港当代作曲家的代表,无论从作品的数量与质量,还是他们从事音乐创作、培养作曲人才、推广严肃音乐的热情,都为香港的严肃音乐的发展做出了重要的贡献。作者也特别认可访谈中作曲家陈庆恩的观点:目前香港大多数作曲家基本上是以欧洲作曲技法为中国乐器进行创作,如何更好地用中国

① 《香港音乐史论——粤语流行曲·严肃音乐·粤剧》,商务印书馆(香港)有限公司,2013年版,第92页。

音乐语言为中国乐器创作音乐，尚处于一个萌芽、摸索和有待发掘的阶段。[①] 这种认识不仅对于香港作曲家的中乐创作是一种建设性的意见，对于所有有志于民族音乐创作的作曲者而言都具有很大的启发意义。

四、对香港音乐文化发展问题的直率批评

香港的历史决定了它的音乐文化具有不同于其他地区的特点，如《史论》所述，这也是香港文化的独特之处："香港的独特文化身份是在中国传统文化和岭南文化风格基础上融合欧美现代化精神与品位而形成的，这些品质和内涵在过去半个世纪里逐渐发展成型。"[②]但作为中国、亚洲乃至世界重要大都市的香港，其音乐文化发展中也存在诸多不足与缺憾，《史论》一书的可贵之处就在于对香港音乐文化发展中存在的问题提出了直率的批评，这些建设性的批评意见对于香港音乐文化的进一步健康发展无疑具有不可忽略的价值所在。

比如，在论及香港音乐教育时，作者指出：由于受英国殖民政策的影响，音乐教育中长期存在厚西薄中的现象，美育的任务主要是培养学生欣赏英国与欧洲音乐之美，中国音乐之美的学习与鉴赏根本不在课程设计考虑之内。[③] 音乐教育的这一弊端，或许也是前述香港作曲家在中乐创作领域成绩不佳的一个潜在原因，《史论》的批评是否也应该引起香港音乐教育界的进一步反思并制订出更为合理的教育策略呢？

又如，在论述香港粤语流行歌曲创作时，《史论》认为：粤语流行歌曲的创作技法一直存在过于简单乃至缺乏专业性的问题，这一问题又是与很多音乐人缺乏较为全面的音乐和文化修养、青少年只重追星而很少关注音乐艺术水准的受众群体相关，而这些问题的总根源又是跟很长一个历史阶段以来香港音乐教育滞后的原因分不开的。[④] 笔者赞同这样的评价。作为城市中的民间音乐的流行歌曲，由于它的大众性、草根性、时尚性以及深受商品经济制约的产业运行特点，我们不可能以艺术歌曲创作的标准来衡量它，但受制于音乐修养低下而不断制

---

① 《香港音乐史论——粤语流行曲·严肃音乐·粤剧》，商务印书馆（香港）有限公司，2013年版，第237、255页。

② 《香港音乐史论——文化政策·音乐教育》，商务印书馆（香港）有限公司，2014年版，第285页。

③ 同上，第201页。

④ 《香港音乐史论——粤语流行曲·严肃音乐·粤剧》，商务印书馆（香港）有限公司，2013年版，第420—421页。

造大量味同嚼蜡的快餐式流行歌曲的现象，的确值得乐界和爱乐者做出理性的思考。

再如，在谈到香港的音乐学术研究时，作者认为：香港的音乐研究由于力量薄弱，显示不出任何特色。作为中西交汇的城市，香港的音乐研究本来可以在中西音乐比较研究上有所作为。但在这个方面，香港的音乐研究没有做出什么成绩。①《史论》并没有对香港音乐学研究的整体面貌加以介绍，作者强调的是香港学界的中西音乐比较研究差强人意，以笔者有限的阅读视野来看，这一评价并不过分。

所有善意的批评都是为了批评对象能够得以更好地发展。就此而言，《史论》所兼具的音乐批评角色值得充分肯定。

五、几个值得商榷的问题

《史论》的可圈可点之处颇多，限于篇幅不再赘述。作为书评，本文也想就《史论》存在的一些不足或值得商榷的问题提出来与作者探讨。

比如，在评价香港作曲家的文化取向时，作者认为：

> 香港的作曲家在技法、风格上与中国大陆、台湾以至海外华人作曲家有着本质上不同的取向。在作曲技法上，香港作曲家重视个人气质、现代和声、对位与配器效果、现代化城市风格。他们不像中国大陆作曲家那么在意民族风格；也不像台湾作曲家那么热衷于到山地采风、搜集山地民间音乐素材；更不用像海外华人作曲家那样标榜为“中国作曲家”。香港的殖民教育模糊了香港作曲家的文化身份，他们只想成为“作曲家”而不是“中国作曲家”。以“以人为本”的现代价值观来看，香港作曲家的音乐创作取向是对的，是符合现代普世价值原则的。事实上中国大陆人口逐渐城市化，而现代城市越来越向“全球化”迈进，过度强调农村式的民族风格不仅落伍，而且会予人一种言不由衷的印象，而缺乏诚意的作品是难以打动人心的。②

笔者对刘靖之先生评价香港作曲家文化取向时流露出的文化取向是不表赞

① 《香港音乐史论——粤语流行曲·严肃音乐·粤剧》，商务印书馆（香港）有限公司，2013年版，第291页。

② 同上，第424页。

同的。在认同文化多元化的当下，我们不能以香港作曲家模糊文化身份的音乐风格和文化取向否定那些追求民族风格、文化身份的创作观念，也不能断定那些追求民族风格的音乐创作是落后的、缺乏诚意的，更不能认为那些只想成为作曲家而非某国作曲家的价值取向可以跟“以人为本”的价值观画等号。

又如，在如何评价香港流行歌曲的问题上，作者的价值观也是较为模糊甚至自相矛盾的。作者认为：

> 既然粤语流行曲深受欧美流行曲的影响，那么在分析、评论时就需要以欧洲歌曲的一套标准，包括曲式、和声、音程、音域、节奏、配器等音乐元素来评定。[①]

同时，作者又指出：

> 可惜现在粤语流行曲已欠缺了1970—1990年代的内容与风格，也就是说，失去了原有的香港味道。除之以粤语演唱外，与其他地方的流行曲分别不大。[②]

一方面认为受西方音乐影响的粤语流行歌曲应以西方音乐的评价标准加以审视，另一方面又希望粤语流行歌曲要具有“香港味道”，作者心目中的粤语流行歌曲究竟应该是怎样一种样式或风格特征呢？

此外，作者认为至20世纪30年代，中国音乐文化里还未有“作曲家”的概念的表述，以及将黎锦晖也视为三四十年代艺术歌曲创作的代表人物的观点都是有欠妥当的。

上述值得商榷与探讨的问题毫不影响笔者对《史论》学术价值的肯定。如前所述，《史论》以宏阔的视野和丰富的史料，较为全面地展示了香港音乐文化的发展历史及其特点，是当前学界了解香港音乐文化的一部值得推荐的学术著作。谨此，本文特表推介之忱。

（原载《人民音乐》2016年第7期）

---

① 《香港音乐史论——粤语流行曲・严肃音乐・粤剧》，商务印书馆（香港）有限公司，2013年版，第169页。

② 同上，第291页。

2001年中国近现代音乐史研究综述

站在新世纪的台阶上回顾、反思与总结过去一个世纪来中国音乐的风雨历程，着重于史料建设与作家作品的研究以及专题性研究的拓宽，是本年度中国近现代音乐史研究中的几个明显特点。以下分而述之。文中所列文著均为2001年发表、出版，引述时不再标示年度。

史料钩沉及其研究

史料的发掘与稽考是史学研究的基础。对于音乐史的研究而言，战争时期音乐史料的钩沉尤为不易并因此而弥足珍贵。老音乐家张鲁发表的《峥嵘岁月的歌——忆"鲁艺"河防将士访问团》[①]、郑体思的《抗战时期的中央大学白雪国乐社》[②]以及晓河、胡士平的《冒着敌人炮火前进的新四军音乐活动》[③]三文，是本年度有关抗战时期回忆性文章中具有重要史料价值的文章。作为一名亲历者，张鲁对1942年间"鲁艺"河防访问团一段难忘的革命音乐岁月进行了生动的描述，对《黑狸猫》《天下黄河九十九道弯》等民间音乐的记录与整理以及现今通用的《哀乐》一曲的来龙去脉等史实的回忆，尤有价值。同样作为历史的见证人，郑体思回忆介绍了20世纪40年代南京中央大学(今东南大学)白雪国乐社的成立、音乐活动及其社会影响等史实。晓河、胡士平的文章，则在较为丰富的史料收集的基础上，对抗战时期新四军的音乐状况进行了多方面的叙述，认为新四军

---

① 《音乐研究》第2期。
② 《音乐探索》第1期。
③ 《人民音乐》第10期。

音乐活动经历了“皖南军部时期、根据地初建时期和苏北新军部时期”这“两个高潮”与“全军和华中根据地”的“大普及”三个阶段。

20 世纪中国音乐的发展是一段中西音乐不断碰撞与交流的历史，其中，外籍音乐家在华的音乐活动及其贡献，应进一步引起近现代音乐史研究的重视，在某种意义上讲，他们与中国音乐家一道参与了中国近现代音乐历史的发展。李岩的《克莱斯勒 1923 年北京演奏会及相关评论》[①]与《耒维思（John Hazedel Levis）沪、平演讲暨音乐会溅起的微波余澜》[②]两文，是这一研究领域的重要收获。前文通过史料挖掘，对美籍小提琴家克莱斯勒 1923 年在北京演出的前后过程、诗人徐志摩在其中的热情推介以及由演出所带出的时人对西方音乐观念的不同与冲撞，进行了详尽的考证与叙述；后文由 1932 年 12 月英籍犹太人耒维思在上海音乐活动的点滴记载作为出发点，进行了细致深入的文献追踪与史料钩稽，对耒维思的生平简要、关于中国音乐的思想认识与理论著述以及其 30 年代在华的音乐活动等作了尽可能地了解与分析，从而将一个中国近现代音乐史上鲜有关注的耒维思纳入到史学研究的视野。文章还从民族音乐学“局内人”与“局外人”的理论角度对耒维思关于中国音乐的认识、态度与当时中国人的国乐观念进行对比，认为今天对于中国音乐的体认应是将上述两种角度予以结合，并从中找到一个最佳的结合点。

近代中国新音乐的发展，西洋乐器在其中扮演了重要的角色。李岩《中国风琴制造之驶》[③]一文，通过对学堂乐歌期间国内唯一一家风琴制造厂——“众和风琴厂”在风琴制造、众和风琴厂私立风琴学校的风琴教学等史料的调查与考证，认为中国的风琴制造业是于 1906 年从众和风琴厂开始“驶动”，此后二十年间，该风琴厂在国内一枝独秀，同时还间接培养出了一百二十余名风琴师。结合文献考索，作者认为，“在学堂乐歌的流行过程中，风琴是一个重要的角色”，而“中国口琴音乐在 1910 年代末至 20 年代初”在一些大城市的兴起，则逐渐导致了风琴的衰微及从历史舞台的渐隐。“这构成在中国现代音乐史中，一种新的演进排列组合：（学堂乐歌＋风琴）＋口琴音乐。”与李岩文章相呼应的是章秋枫《在我国近现代音乐普及教育中发挥重要作用的口琴音乐》[④]一文。该文从“口琴音乐在我国的发展概况”“口琴音乐的独特文化价值”“口琴音乐的传习与活动方式”“口琴音乐的普及与教材建设”“口琴音乐发展的主要成就”等几个方面，对

---

① 《中央音乐学院学报》第 1 期。
② 《人民音乐》第 11 期。
③ 《音乐研究》第 3 期。
④ 《中国音乐学》第 4 期。

口琴音乐在中国近现代的发展历史作了较为全面的叙述与研究。上述两文使我们认识到,深入细致地挖掘一些将被时间所逐渐淡忘的音乐史实,对于中国近现代音乐史研究视域的拓展与学科建设而言,显得尤为重要。

中西关系是贯穿20世纪中国音乐发展的核心问题,考察中国人早期面对西方音乐的感受与价值评判,对于审视中西音乐关系以及中国近现代音乐史的发展,无疑具有重要意义。陈聆群《洋务人士笔下的西方音乐》[①]一文,系作者正在编著中的《中国近代音乐史稿(1840—1949)》一书中“西方音乐的初步传入及其影响”一章之“洋务运动时期中国人对西方音乐的观感”一节的内容。作者对这一时期的音乐史料进行综述与研究后认为,彼时洋务人士“仍坚守着夷夏之别的礼乐观”,“从中西音乐的对照比较中虽初识了彼此之异同,却得出了西乐‘然不可行之中国的结论’”,但在“对西方音乐的观照中,也开始萌发出了微弱的对中国音乐进行改良的愿望”。

史料的开掘使得原本被时间所逐渐淡忘的一些音乐史实重新浮出水面。许文霞《我的父亲许如辉与重庆“大同乐会”》[②]一文,通过许如辉手稿记载、许如辉夫人的回忆以及原重庆“大同乐会”会员提供的史料,介绍了许如辉与郑觐文之子郑玉荪于40年代在重庆恢复“大同乐会”、成立“大同难童国乐教养院”的经历。该文同时告诉读者,许如辉还是20世纪30年代流行歌曲创作中的重要作曲家之一。

钱仁康著《学堂乐歌考源》[③]一书是本年度近代音乐史研究的重要收获。作者历时近二十年,查证了392首学堂乐歌,对其词曲来源、创作手法、作品流传与演变及其影响等多方面进行了细致的钩沉稽考,反映了作者治学的一贯严谨。本书多数章节曾先于《中小学音乐教育》连载,它的出版表明学堂乐歌的研究又获得了新的进展。

此外,倪志培《周少梅传谱〈国乐讲义〉调查简报》[④]一文,记述了作者近年来寻访周少梅《国乐讲义》原谱的过程,同时对周少梅其人其事进行了简要介绍。

作家作品研究

音乐家与音乐作品的研究一直是中国近现代音乐史学中的核心内容。王为

① 《音乐艺术》第4期。
② 《音乐探索》第4期。
③ 上海音乐出版社。
④ 《天津音乐学院学报》第2期。

一《聂耳的〈金蛇狂舞〉》[①]一文，作者以1934年与聂耳在百代唱片公司共事的亲历角度，回忆了聂耳组织、主持百代唱片公司民乐队，编排、演出《金蛇狂舞》等几个方面的音乐活动，对聂耳在民乐改革方面的贡献提供了新的历史资料。

王文俐《江文也早期钢琴音乐创作的现代技法》[②]、孙晓洁《马思聪作品的和声技法研究——以小提琴作品为例》[③]和钱仁平《桑桐早年的新音乐创作及其他》[④]三文，是对作曲家创作技法的研究文章。王文选取江文也《五首素描》(Op.4)、《三首舞曲》(Op.7)和《断章小品》(Op.8)等带有鲜明现代乐风的早期钢琴音乐作品，进行了形态学上的技术分析；孙文选取了马思聪《西藏音诗》《内蒙组曲》等作品为例，对其早期小提琴作品中的和声技法进行了较为细致的解剖；钱文对桑桐于20世纪40年代以无调性手法创作的《夜景》等作品进行了介绍。

孙继南《李叔同——弘一大师的音乐教育思想与实践》[⑤]和胡郁青、丁晓红《登昆仑之巅，吹黄钟之律——王光祈音乐思想探析》[⑥]、郭莹《王光祈"礼乐复兴"思想及其成因初探》[⑦]三文，分别就李叔同和王光祈音乐思想进行研究。前者对李叔同从留学日本至披剃出家后的音乐教育思想及其实践进行了细致的考察与读解。作者认为，日本明治音乐教育改革经验对李叔同产生了重要的影响，其编创的《音乐小杂志》不仅具有开创性的历史意义，也反映出了李叔同早在日本期间即已形成的音乐教育思想的方方面面。后两文则分别就王光祈的音乐学成就及其"礼乐思想"作了具体分析。

廖乃雄《从物我、今古、中外的交汇与冲突看青主》[⑧]、汪毓和《重读青主的〈音乐通论〉》[⑨]及邓四春《青主音乐本质观辨析》[⑩]三文，从不同角度对青主进行评价。作为青主之子，廖乃雄对青主的认识与评价值得重视："归根究底，青主的本质是一位诗人，或者可以说：只是一位诗人……他是以一个诗人的本性来体验和谱写音乐的。"本文使我们更清晰、更真实地认识青主，对我们更好地理解青主的音乐作品，尤其是对其《乐话》中以诗性语言所表述的美学思想的理解具有极大的帮助。汪文对以往自己关于青主及其音乐思想的评价进行了修正，认为

---

① 《人民音乐》第1期。
② 《黄钟》第2期。
③ 《音乐研究》年第4期。
④ 《音乐爱好者》6月号。
⑤ 《中央音乐学院学报》第1期。
⑥ 《音乐探索》第4期。
⑦ 同上。
⑧ 《中央音乐学院学报》第4期。
⑨ 同上。
⑩ 《中央音乐学院学报》第2期。

“青主的《音乐通论》是我国早期一本比较难得的、美学性的理论读物”。邓文认为，青主音乐美学思想的核心命题是“音乐是上界的语言”，其本质是“灵魂的语言”，它的理论价值在于它是“以人本主义为基点”，“突出了音乐的主体性”。

明言《唯美主义、启蒙主义、平民主义的融会贯通——为纪念黎锦晖先生诞辰 110 周年而作》[①]一文认为，黎锦晖是“五四”时期以“民主”与“科学”观念“展开自己的新音乐创作与批评实践的‘唯美主义’的一个著名代表人物”。冯长春《黄自是否了解西方现代音乐理论》[②]一文，通过对黄自部分文论的梳理与研究，认为黄自并非不了解西方现代音乐理论，之所以没有在国内介绍与传授它，是受当时国内音乐教育现状以及黄自本人音乐审美趣味等各方面原因制约而然。贺志凌《中国近现代声乐事业的先驱暨第一位女指挥家——周淑安》[③]一文，对周淑安的生平事略、其在 20 世纪上半叶的主要音乐实践及其贡献等方面进行了全景式观照与详细介绍。景月新《杨荫浏音乐文献工作管见》[④]一文对杨荫浏在民族民间音乐资料的搜集整理、古代典籍中音乐资料的辑录、文献考据工作、古谱翻译与研究等几个方面进行了具体的引证与分析，认为“深厚的文献学修养、扎实的音乐文献工作以及重视资料工作的思想”，是杨荫浏取得巨大学术成就的重要因素之一，也是其学术人生的重要组成部分。杨瑞庆《比较研究刘天华和华彦钧的二胡曲》[⑤]从刘天华与华彦钧不同的身世与经历等几个方面，对二者的二胡音乐实践进行了直观的比较分析。

明言《音乐舞蹈史诗〈东方红〉的文本特征与文化生态研究》[⑥]和杨瑞庆《〈长征组歌〉中“同构异式”的歌词处理》[⑦]两文，分别就中国现代音乐史上两部经典作品进行研究。前者是以具体作品为个案研究从而审视特定历史时期音乐创作与文化特征之关系；后者则是就作品中歌词特点与词曲结合手法寻求规律性的形态分析。

本年度出版的专著还有：李业道著《吕骥评传》[⑧]和梁茂春著《百年音乐之声》[⑨]。李著按传主一生音乐活动的主要历史线索，分为 1909—1937、1937—1949 和 1949 年以来三个时期，对吕骥一生的革命音乐活动及其历史贡献作了

---

① 《中央音乐学院学报》第 2 期。
② 《中央音乐学院学报》第 3 期。
③ 《音乐生活》第 3 期。
④ 《交响》第 4 期。
⑤ 《交响》第 2 期。
⑥ 《乐府新声》第 1 期。
⑦ 《音乐探索》第 1 期。
⑧ 人民音乐出版社。
⑨ 中国经济出版社。

较为全面的概括与评价;梁著以作曲家与音乐创作为主要线索,对自学堂乐歌以来的20世纪中国音乐的发展历程,进行了或详或略的勾勒与梳理。因不同历史时期社会背景与音乐文化特征的不同,全书分为七章,除第五章外,其余每章前都有对该时期社会政治、文化背景的简短叙述。除大陆作曲家外,书中还有选择地介绍了台湾地区的几位作曲家。该书是一本兼知识性与学术性的20世纪中国音乐史的普及性读本。

此外,本年度《人民音乐》《音乐研究》等期刊发表的有关任光、李焕之、赵沨、许常惠等音乐家的纪念文章,都具有一定的史料意义,此不一一赘述。

专题研究

各种专题性研究对象的拓展也是本年度中国近现代音乐史研究中的一个重要特点。樊祖荫《中国和声学研究八十年》[①]一文,将八十年来中国和声风格的探索大致分为20年代至40年代、50年代至70年代中期和70年代中期至90年代三个阶段,并进行了较为概括而又深入的爬梳与分析。文章认为,"中国人真正开始思考研究和声问题,则是到了20世纪20年代进入专业性的多声部音乐创作之后"。其后,对五声性音调与欧洲大小调体系和声之结合的探索与思考,一直在持续不断地进行,并从中积累了十分丰富的创作经验与和声理论成果。作者提出:"如何更好地解决诸如与民族传统表现技法的结合,与民族审美心理的结合等问题,似须应予更多的重视并总结其经验,以使新的和声体系的建立更具有我们自身的特色。"

金兆钧《是我们改变了世界,还是世界改变了我们?——中国流行音乐的世纪末批判》[②]和王思琦《中国当代社会文化环境对流行音乐发展特点形成的影响》[③]两文,就流行音乐问题从不同角度进行考察与研究。前者对20世纪80年代以来中国流行音乐的发展道路进行了回顾与反思。作者认为,当代中国流行音乐是时代的产物,它的发展与社会经济背景密切关联并深受后者的制约。作者同时指出关于中国流行音乐的评价也存在着众多问题,"中国流行音乐评论发展的历史和现状一方面固然与大众传播媒体的日益商业化有关,与从业人士的素质有关,音乐学界在某种程度上也应当负有责任。二十年来,音乐学界几乎没

---

① 《人民音乐》第1、2期。
② 《人民音乐》第2期。
③ 《音乐研究》第4期。

有把大众音乐文化纳入自己的视野，一些人士甚至持有不屑一顾的态度。这或许是传统使然，但在任何意义上，音乐学界不能推卸对当代音乐生活特别是对社会影响甚巨的流行音乐所负有的学术责任和社会责任。”后者主要从音乐社会学角度审视当代中国流行音乐问题。文章通过对不同文化因素影响下的流行音乐的分析，得出以下几点结论：一、社会文化环境构成文化因素的多元性使流行音乐的存在呈现多元化特点；二、流行音乐的存在是社会文化环境综合、交织作用的结果，但往往是由社会文化环境构成的某一种主要的（或某几种重要）文化因素起着决定性的作用；三、某一类型流行音乐获得社会文化环境构成诸文化因素支持的数量越多，则其越占主导地位，属强势文化，反之，则必为弱势文化；四、社会文化环境的变迁与发展，促进了流行音乐的变化与发展；五、社会文化环境中某一文化因素的影响显得突出或削弱时，流行音乐的某种文化特征也相应突出或削弱。

胡天虹《20世纪20—30年代的中国艺术歌曲》①一文认为，相对于西方，我国古代在专业歌曲创作上的滞后，除记谱法不够发达完备之外，最根本的原因在于古代作曲家社会地位的低下以及由此导致的“填词风”的大行其道。清末民初的学堂乐歌运动则为歌曲创作起到了初步的启蒙作用，“五四”新文化运动以及此后一批留学海外的音乐家的归国，使艺术歌曲这一形式得以形成，至30年代已初具规模。综观这一时期艺术歌曲的发展，作者归纳了两个重要特征：一、在形成过程中所具有的高起点和高水准；二、快速出现的高峰期。鲁日融《现代国乐专业教育及乐队建设的世纪回眸与展望》②一文对20世纪20年代“北大音乐传习所”组建“国乐队”以来专业音乐教育体系中的国乐教育、创作与乐队建设进行了简要的梳理与回顾，并就弘扬国乐、提高国乐地位提出了几个可供参考的应对策略。

“歌曲翻译，作为文艺翻译整体中的一员，它一个世纪来走过的历程，参与构筑了一部辉煌的文化交流史和文化关系史。”曾经译配过大量外国歌曲的薛范，本年度发表了《翻译歌曲的历程》③一文。文章在占有丰富的资料的基础上，从学堂乐歌到1990’年代，勾勒出一条20世纪中国歌曲翻译的历史轮廓，对于研究20世纪中国歌曲翻译的历史发展具有重要的史料与学术价值。

明言《为“新民”而“新学”“新音乐”——学堂乐歌时期的音乐批评观念》④和

---

①《交响》第2期。
② 同上。
③《音乐研究》第3期。
④《音乐研究》第2期。

《探寻“磨刀石”——20世纪上半叶中国音乐批评观念研究导述》①两文从音乐批评学角度对历史文献进行重新读解，前文将学堂乐歌时期的音乐文论视为这一时期音乐批评观念的理论显现，并将其分为“对新音乐社会作用的批评”、“对中国传统音乐的批评”、“对东洋西洋音乐的批评”、“对社会音乐现实的音乐批评”、“对乐歌创作的批评”和“对音乐教育及音乐活动的批评”等六个方面进行论述；后文则对20世纪上半叶中国音乐批评观念作了简要的梳理。

对中国近现代音乐教育的研究以马达《20世纪中国学校音乐教育发展概况》②和褚灏《陶行知音乐教育思想及实践研究》③两文为代表。前者以长大篇幅就20世纪中国学校音乐教育的诸多重要方面进行概括式叙事；后者则结合陶行知整体教育思想体系及其音乐教育实践两个方面，对特定历史人物的音乐教育思想做出研究性评价。

本年度《音乐周报》“百年回顾”栏目连载发表了张伯瑜《中国民族管弦乐的创作》④、陶亚兵《中国近代室内乐》⑤、梁茂春《交响乐是一种文化——20世纪中国交响音乐发展历程》⑥、《百年风云百年歌——二十世纪中国歌曲创作发展脉络》⑦和李西安《新时期的合唱音乐》⑧等回顾性专题文章，对上述各个音乐历史论域作了大致轮廓的勾勒与叙述。此外，陈旭《中国钢琴音乐的创作及其启示》⑨、欧雨《近现代中国民族音乐研究发展概况与展望》⑩、李向颖《中国扬琴艺术发展五十年》⑪、申波《中国手风琴作品创作发展轨迹》⑫等文章，分别就各自论题进行或详或略的专门考察与研究。

20世纪中国音乐道路的回顾与反思

回顾、反思与总结20世纪中国音乐的发展路程，成为自20世纪末以来中国

---

① 《音乐与表演》第4期。
② 《中国音乐教育》连载。
③ 《音乐研究》第4期。
④ 1月12日、19日。
⑤ 3月23日至5月11日。
⑥ 7月6日至9月21日。
⑦ 12月14日至28日。
⑧ 11月2日、9日。
⑨ 《音乐研究》第4期。
⑩ 《音乐探索》第4期。
⑪ 《中国音乐学》第1期。
⑫ 《天津音乐学院学报》第2期。

音乐学界的热点话题。以“中西音乐关系”为问题集结点，本年度部分文章对20世纪中国音乐的发展道路试图进行宏观的理论读解。郑苏《质疑“中国音乐”、“西方音乐”——对二十世纪中国音乐思想两个最基本概念的再思考》[①]一文认为，自从中国与西方文化相遇以来的整个20世纪，“中国音乐”与“西方音乐”被认为是“两个各自独立完整的、相对独立的、决然不同的世界”，此种理念可称之为“中西音乐两体观”。这种以“中西”为轴心来看待世界的二十世纪的传统观念应予以摈弃，同时以新的观念和方法来研究新世纪的，互相融汇又有特性的音乐。与此相近观点的文章是刘承华《化‘中西’为‘多元’——从音乐发展战略谈音乐的中西关系》[②]一文。针对20世纪中西音乐关系，该文提出“淡化中西关系”“消解中西对峙”、谋求“多元发展”的战略思路。韩钟恩《文化多元如何与人的音乐感知结构完形合一——通过文明进程及二十世纪中国音乐若干备忘》[③]一文认为，20世纪中国音乐的发展，基本呈现为“一个中心”(中西音乐文化发生关系)和“两个基本点”(发生两代历史断层/现代专业音乐成型，并形式体裁的多样化取向)；20世纪中国音乐文化可分为三种定位，即“话语系统无序”(失语/不可识别母语，无从选择，拆解本位文化)、“意识形态非位”(无语/被动认识，无奈接轨，拼贴剪接，拆解主体文化)和“叙事结构失范”(空语/什么都行，不用对策，拆解自在文化)。由此，“则直接导致不同文化的并存和多种音乐样式的共在”。因而，在当下的文化语境中，“人文化资源如何在新的历史条件下合理配置”这一新的问题值得关注。作者的策略是，“对中西两个天然不同文化者的关系”，不妨调整为“变本原对立为本原分立，变异质相融为异质相间，变耦合互补为耦合互动，变权力制约为权力制衡”。其根本是要在充分尊重“多元文化”的前提下，“把对‘音乐发展道路’的诘问，自觉转换成对‘人究竟需求什么样的音乐’追问。”

管建华《中国新音乐多元解释的文化哲学基础》[④]和居其宏《中庸·中道·中和——20世纪中国音乐发展道路的传统哲学依据初探》[⑤]两文侧重于从哲学角度对20世纪中国音乐问题进行反思。管文认为，对新音乐的不同解释与评价，基本可分为“欧化道路说”和“传统发展说”两种截然相反的观点，后者又可分为“融合派”和“全面现代化派”。“实用价值哲学”和“认识论哲学或形而上哲学”分别是上述两种基本观点的哲学基础，而“反欧化派”的哲学基础则是“分析式”

---

① 《人民音乐》第1期。
② 《人民音乐》第4期。
③ 《人民音乐》第3期。
④ 《人民音乐》第3期。
⑤ 《音乐与表演》第1期。

的。作者认为，“应该提供一种多元文化价值论的哲学基础，它能够兼容本土音乐传统、外来音乐与本土音乐传统的结合（包括新音乐的中西融合方式），建立新的音乐文化评估系统。”居文则认为：“百余年来，中国传统哲学中的‘中庸’思想、‘中道’方式和‘中和’观念始终贯穿于中国新音乐发展的全过程，成为几代中国音乐家处理古今关系、中西关系以及雅俗关系的哲学支撑。”

邢维凯《中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化——对“中国音乐文化自性危机论”的再思考》[①]一文是继其《全面的现代化，充分的世界化——当代中国音乐文化的必由之路》[②]一文发表之后，就中西音乐文化关系有关问题的进一步补充与论述。作者认为，关于音乐价值的相对性问题，以往的讨论存在将“音乐文化”与“音乐艺术”混为一谈的误解与误用，音乐文化是包括物质、制度、观念的综合体，从整体上看，中国音乐文化落后于时代。“20世纪的中国新音乐是整个新文化的一个组成部分，是中国人民选择‘新方式’来做事情、过生活的结果之一”，“中国音乐文化朝向现代化的发展道路是中国人民自主的、正确的选择，现代化过程给我们带来的是一种新型的、有生命力的，同时也是在审美趣味上更加多元化的音乐文化。”

蔡仲德《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考》[③]一文，曾于《人民音乐》1999年第6期删节发表，是一篇引起较大争议的文章。该文从对文化的哲学思考、对中西文化与中国新文化的评估、对中西音乐与中国新音乐的评估入手，针对几种关于中国音乐之出路的不同观点逐一进行评价或反驳。最后，作者从人本主义的立场出发，借鉴青主的音乐思想并以青主的一句话道出自己的观点：向西方乞灵。作者解释：“‘乞灵’就是求道，就是寻求音乐之道，寻求音乐的根本精神。‘求道’的目的是夺回音乐的独立生命，使之由礼的附庸变为人的灵魂的语言。”具体而言，“中西音乐的根本差异不在民族性，而在时代性，即是前现代与现代的差异。对中国传统音乐（民族民间音乐），应维持其基本面貌，使之成为博物馆艺术，长期保存。中国音乐的主体，则应吸取中西音乐之长，而以西方音乐的根本精神进行重建，同时要不断发展与完善方法、技巧、表现体制、努力发掘、利用中国传统音乐素材，使音乐能自由、充分、深刻地表现当代中国人的精神世界，成为当代中国人的灵魂的语言。”反映作者同一思想的文章还有《反映论还是主体论？——从音乐本质的论争说到中国音乐的出路》[④]

---

① 《中央音乐学院学报》第1期。
② 《中国音乐学》，1997年第4期。
③ 《音乐与表演》第1、2期。
④ 《中央音乐学院学报》第1期。

一文。

刘再生《传统的音乐和音乐的传统——论传统音乐的时空观》[①]一文，以历史的辩证思维，对中西音乐关系与中国音乐出路问题进行了思考，认为“近百年来有关中国音乐前途的争论多数是围绕着以传统音乐为中心而展开的”，而“传统的音乐和音乐的传统乃是互相紧密关联却又具有不同范畴的性质属性：前者在历史上的存在始终是在稳定中求变异的；后者则是中国音乐永恒的灵魂和生命”。“中国音乐的唯一‘出路’就是继承传统音乐的优秀传统，既不需要‘以西方音乐的根本精神进行重建’，也不可能保持传统音乐固定不变的形态”，“在历史性的继承传统中的变异和在共时性的交流融合中的发展，这是中国音乐的必然前景”。

此外，相关“中西音乐关系”问题文章还有署名“摆平”的《“拿来主义”、“危机论”与“超越派”——对当前音乐界中西之争的思考》[②]以及周海宏《对关于中国音乐发展问题讨论的分析与思考——兼又谈学术研究中的方法论问题》[③]等。

关于重写音乐史及其学术争鸣

20世纪80年代以来，受重写文学史观念及其实践的激励，重写音乐史的呼声也时隐时现。戴鹏海《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》[④]一文，在新世纪伊始的近现代音乐史研究中再次提出这一话题。该文通过对我国“20世纪30、40年代颇具知名度的指挥家、作曲家、理论家和音乐教育家”李抱忱于抗战时期编选《中国抗战歌曲集》以及其他音乐贡献等历史事实的考察与介绍，并针对国内出版的中国近现代音乐史教科书，尤以汪毓和编著的《中国近现代音乐史》一书为例，指出“像李氏这样明明应该成为入史对象，且不存在史料匮乏等写作困难的音乐家，在相关的教科书中却只字不提，这是典型的回避历史”，“更有甚焉者的还是对历史的歪曲”。文章同时回顾了20世纪50年代左倾思潮对音乐史研究的严重影响，结合近年来文学界重写文学史的实践，提出“以开放的姿态和开放的思维，写出一部对‘五四’到中华人民共和国成立前中国音乐的衍变作全方位的观察和全

---

① 《音乐艺术》第1期。
② 《音乐与表演》第1期。
③ 《音乐与表演》第2期。
④ 《音乐艺术》第1期，《音乐周报》4月6日至6月8日分十期转载。

景式的描述，且又客观公正、真实可信的‘中国现代音乐史’（其实应该是‘20 世纪中国音乐史’），是音乐史学界刻不容缓的严肃任务和不容推辞的职责所在”。该文发表后，汪毓和发表《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》[①]一文，对戴鹏海文章关于李抱忱的历史评价及重写音乐史等问题进行回应，认为以前对李抱忱的研究不够重视是出于多方面的原因，而非“政治性的历史回避”。作者同时提出“一方面非常赞成‘重写历史’的提法，另一方面也不赞成如有些人（例如香港的刘靖之先生）所主张的应该完全站在‘第三者’的立场来‘评判’历史”。“进一步肃清‘左’思潮的影响，是当前大多数从事音乐史工作者的共同心愿。”

（原载《中国音乐年鉴》2002 卷，山东文艺出版社 2005 年版）

---

① 《音乐艺术》第 2 期，《音乐周报》10 月 19 日、26 日转载。

2002年中国近现代音乐史研究综述

本年度中国近现代音乐史研究成果主要体现在史料建设、作家作品研究、热点讨论等几个方面。其中，对音乐家的多视角研究以及“重写音乐史”热点话题的升温，是最为引人注目的两个方面。

史料建设

中国近现代音乐史研究的深入与学科建设的发展，首要问题之一是要对史料挖掘及其研究加以重视。本年度在新史料的挖掘与阐释方面有些许新的进展。《中国音乐学》第1期发表了曹安和大约于1982年撰写、后经文彦整理的《中国音乐教育的摇篮——从女高师到女子文理学院》一文。作者以一个历史亲历者的身份，回忆了我国现代专业音乐教育的发端——国立北京女子高等师范学校音乐、体育专修科于1920年成立。1929年改为女子文理学院音乐系以及“七七事变”后音乐系停办十余年间的风雨历程，“从一个侧面，叙述了一段音乐教育的历史”，是我们研究此一时期中国音乐教育的有益史料。

陈聆群《也谈〈总理纪念歌〉的词作者》[①]一文，通过第一手史料的查证以及其他相关史料的旁证，认为“可以确认《总理纪念歌》完全是黎锦晖先生从词到曲的创作”，而非有关史书上所说系戴传贤作词。

外籍音乐家在华音乐活动及中西音乐交流史的考察是中国近现代音乐史研

---

① 《人民音乐》第2期。本文引文未注明发表时间者均为2002年度发表、出版。

究的薄弱环节。李岩《海费兹1931年冬季在中国》[1]一文通过翔实的史料钩沉，对世界著名俄裔美籍小提琴大师海费兹(Jascha Heifetz，1901—1987)于1931年11月至12月间在中国天津、北平、上海的演出活动、演奏曲目及其影响等问题，作了细致的考证与研究。作者由海费兹来华演出并结合这一时期众多其他西方小提琴家来华或驻华的音乐活动发现，除丰厚的演出酬金外，国内一些大城市的文化需求特别是当时一批中国"小提琴人"队伍及其"小提琴情结"的形成，是促使国外小提琴音乐驻足中国的重要原因。另一方面，一些西方小提琴家不远万里来到中国并对中国音乐与文化表现出浓厚的兴趣，这就表明"当时一些世界顶尖的小提琴家与中国结缘，绝不是偶然而是一种双向互动的文化现象。"刘欣欣《二十世纪上半叶的哈尔滨音乐学校》[2]一文对20世纪20年代由驻华俄侨创办的三所音乐学校作了史料调查与介绍，对于了解当时哈尔滨的音乐教育、音乐生活以及近现代中外音乐交流史的研究具有参考意义。

继《我的父亲许如辉与重庆大同乐会》[3]一文之后，许文霞本年又发表《我的父亲许如辉与中国早期流行歌曲》[4]一文，对许如辉在20世纪20年代末至30年代在流行歌曲创作及其音乐活动作了较为详尽的叙述与介绍。作者认为："勿论其他，至少在中国流行音乐发展史这个层面"，许如辉是"一个很难回避，恰被史家们遗弃得一干二净的重要人物"。此文对于我们重新审视20世纪上半叶中国流行歌曲的发展历史以及中国近现代音乐史的研究与书写，具有史料建设与视域拓展的双重意义。

戴嘉枋《乌托邦里的哀歌——"文革"期间知青歌曲的研究》[5]一文，从音乐史学与社会学的双重视角，对中国现当代音乐史中一个未曾引起关注的音乐存在——"知青歌曲"，从其产生与传播、内涵与音乐特点以及对它的钳禁等方面，进行了多方位的历史考察。作者认为："知青歌以其特有的哀歌悲吟，形成了对当时乌托邦式的'到处莺歌燕舞'的主流音乐的反叛。它的出现和存在，既是对于'文革'文化专制主义肆虐中音乐虚假反映现实的自觉或不自觉的反抗，也是知识青年以自身的情感体验，对于生活现实的自觉或不自觉的批判。""由此，也为'文革'以后中国音乐脱离不惜以'高''硬''快''响'粉饰现实，虚假、畸形、极端地为政治服务的发展路径，在社会音乐接受主体的层面上悄悄地作了心理准备。"

---

① 《环球音乐》第1辑，华乐出版社。
② 《人民音乐》第7期。
③ 《音乐探索》，2001年第4期。
④ 《中国音乐学》第1期。
⑤ 《中国音乐学》第3期。

乐人研究

本年度音乐家研究的主要对象是李叔同、刘天华、黎锦晖、王光祈和青主等。戴嘉枋《李叔同——弘一法师的音乐观及其学堂乐歌创作》[①]是近年李叔同研究中有新意的一篇文章。作者认为，李叔同的音乐观曾有过一个与当时音乐文化思潮异同不定的演变过程，其最初的音乐观及实践是“提倡国学”、在音乐曲调上兼取中外；中期则是强调“音乐对接受主体的情感审美作用”；而离俗出家后则“转向了对于音乐社会功能的重视”。正是因为他“不步步趋同于当时音乐文化思潮的独特音乐观，才使他的音乐创作充满自身特有的魅力”，其“中期的乐歌作品可以说是他音乐艺术成就最高的体现”，“在音乐观上对于音乐审美功能的追求，使他的许多歌曲在艺术水平上超过了他的同时代人”。李叔同研究的另一收获是金梅著《弘一法师——李叔同》[②]一书的出版。全书分为十八章，对我国近代诸多艺术领域均起过开拓作用的一代才人李叔同进行了评传式研究。作者撰写此书过程中曾查阅大量史料并作有关走访，力求避免不重史实的传记小说式叙事，对于李叔同研究具有一定的参考价值。

石蔚《试论刘天华的中西融合音乐观》[③]一文对刘天华中西融合音乐观的形成、价值及其历史影响做出考察与分析，认为刘天华的中西融合音乐观“是一种集民族性与时代性，不断创新、发展的思想”，其“创立新型民族音乐的思想与实践”至今仍有重要意义。孙焕英《华彦钧与刘天华比较》[④]一文则从新的视角对刘天华与华彦钧进行比较研究。作者认为：华彦钧与刘天华音乐之路的不同在于，华彦钧是“道教音乐的走向民间”，刘天华是“佛教音乐的走向学府”；华彦钧的思想及其创作深受道教影响而刘天华则深受佛教的影响；二者在二胡演奏技术上属于两个流派；在民乐创作技术上属于两种体系，前者是“道地的民族的、传统的”，后者是“以学习来的西洋的为主”。

孙继南《对黎锦晖历史评价的再认识》[⑤]一文是作者继《黎锦晖评传》之后关于黎锦晖研究的新的补充，对黎锦晖在中国流行歌曲历史的地位给予了进一步

---

① 《中国音乐》第1期。
② 人民音乐出版社。
③ 《乐府新声》第1期。
④ 《星海音乐学院学报》第4期。
⑤ 《人民音乐》第4期。

的充分肯定，同时认为对于这样一位至今“盖棺犹难定论”的音乐家，“还应再回首”，对黎锦晖进行全面的历史研究与公正的历史评价。李岩《冬来了，春还会远吗？——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》[①]对2001年11月20—21日在京举行的“纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会”有关情况进行综述，同时也记录下了黎锦晖研究中一个新的历史转折。

宫宏宇《王光祈初到德国》[②]一文，就王光祈旅德期间，特别是“他初抵德国时的中国留学生界、他所经历的‘德国人之研究东方热’‘辜鸿铭热’及他所做出的反应”进行追溯，“通过研究文本（王光祈本人的著述）与语境（王氏在德时的生活环境、时代背景）的互动”，进一步了解与理解王光祈思想的发展演变过程。作者认为：“王光祈后来之所以倡导礼乐复兴，并以音乐为实现其少年中国理想之手段而终身不辍，是与他对儒家学说的内在认同及其他在德国的外在经历密不可分的。”王洪生《王光祈〈声音心理学〉解析》[③]则是对王光祈发表于1927年的《声音心理学》一文的解读与分析。作者认为，20世纪20—30年代声音心理学和音乐心理学的研究中，王光祈《声音心理学》一文“较为科学与系统”，对该文进行解释与分析，“有利于我们全面地认识王光祈先生的音乐学理论”。

本年度明言发表系列文章：《作为新音乐批评家的赵元任——为纪念赵元任先生诞辰110周年、逝世20周年而作》[④]《作为新音乐批评家的刘天华——为纪念刘天华先生逝世70周年而作》[⑤]《作为新音乐批评家的王光祈——纪念王光祈先生诞辰110周年》[⑥]《作为新音乐批评家的青主》[⑦]。上述文章均从音乐批评文献的阐释角度对所涉音乐家的文论进行新的读解，所论及的音乐家也因而有了新的历史定位。

本年度是我国现当代具有影响的作曲家、音乐教育家江定仙和马思聪90周年诞辰。为纪念江定仙90诞辰，中央音乐学院、萧友梅音乐促进会编辑出版了《江定仙音乐研究文论选》[⑧]一书。《文选》分为“著述篇”“研究篇”和“纪念篇”三部分，收录了江定仙本人著述文字33篇以及江定仙生前同事、友好、学生的研

① 《中国音乐学》第1期。
② 《黄钟》第3期。
③ 《乐府新声》第1期。
④ 《人民音乐》12期。
⑤ 《交响》第1期。
⑥ 《音乐探索》第1期。
⑦ 《中国音乐学》第3期。
⑧ 人民音乐出版社。

究、纪念文章近四十篇。“著述篇”中既有江定仙自传及其学习音乐经过的介绍，也有关于作曲技术理论问题的研究；“研究篇”和“纪念篇”主要包括对江定仙音乐作品与音乐教育的研究与感念。本书对于江定仙研究具有重要的史料与学术价值。纪念、研究马思聪的文章主要有：叶林《我心目中的马思聪》[①]、费邓洪《爱国主义音乐家马思聪》[②]、陈自明《马思聪的人格魅力——纪念马思聪诞辰 90 周年》[③]、马之庸《琴艺与作曲并茂的音乐家——寻找马思聪在广东的足迹》[④]、常敬仪、关伯基《解读交响组曲〈山林之歌〉的主题》[⑤]、张积良《马思聪小提琴独奏曲曲式结构的边缘性》[⑥]和向泽沛《马思聪的小提琴教学》[⑦]、苏夏《马思聪论艺术和专业音乐活动》[⑧]等。这些文章分别就马思聪的人格魅力、音乐创作及小提琴演奏等不同方面进行了或略或详的叙述与研究。

此外，钱仁平《谭小麟及其对中国新音乐发展的贡献》[⑨]一文，通过史料钩沉，对作为“中西音乐交流重要使者”“中国新音乐创作先驱”和“将现代作曲观念与技法引入中国专业作曲教学第一人”的我国近现代音乐史上较有影响的作曲家谭小麟进行了多方位的勾勒与介绍。姚思源《老志诚先生和他的音乐创作》[⑩]，借老志诚先生《音乐作品选集——拾遗》出版之机，对这位世纪音乐老人的音乐活动与创作进行了简要的介绍，作者希望“这篇粗浅的文章能够引起人们继续研究老志诚音乐作品的兴趣”。汪毓和《从聂耳诞辰 90 周年所想起》[⑪]认为，“创造一种能替大众呐喊的新兴音乐”的创作理想及其作品本身高度的艺术成就，是聂耳音乐创作成功与产生巨大社会影响的根本原因。

本年度吕骥、廖辅叔、秦鹏章、瞿维、沈亚威、陈洪、李业道等音乐老人相继辞世，《人民音乐》第 2、3、4、6、8、9、10、11 期以及《音乐研究》第 1 期等刊发表了对上述音乐家的纪念文章，这些纪念文章都将成为对上述音乐家进行历史研究的参考资料，此不一一赘述。

---

① 《人民音乐》第 9 期。
② 同上。
③ 《星海音乐学院学报》第 3 期。
④ 同上。
⑤ 同上。
⑥ 同上。
⑦ 《中央音乐学院学报》第 2 期。
⑧ 同上。
⑨ 《音乐爱好者》11 月号。
⑩ 《人民音乐》第 2 期。
⑪ 《音乐研究》第 2 期。

作品读解

有关近现代音乐作品的研究，主要集中在以下几个方面。陈燕婷《学堂乐歌：新音乐"共性语言"的源头》[①]一文，从美学角度对学堂乐歌进行新的阐释。文章认为，学堂乐歌作为中国新音乐的源头，"它最突出的特点就在于：它是一种共性语言，是音乐的'普通话'"，其表现即面向全体国民的"全民性"以及遵循西洋大小调体系的共性写作手法。学堂乐歌形成的"共性音乐风格反过来塑造了一种新的审美趣味，并一直影响着中国近现代音乐的发展，为新音乐的发展铺平了道路"。文章对学堂乐歌的审美特征及其产生的文化背景进行了概括、分析与评价，同时对学堂乐歌所产生的负面影响也进行了反思与总结。

林俊卿《刘天华二胡练习曲初论》[②]一文，对刘天华47首二胡练习曲进行概括性研究，认为刘天华二胡练习曲具有"提纲挈领、民族风格鲜明"以及"中西合璧"的特点。张清华《黎锦晖儿童歌舞艺术的"人本主义"内涵》[③]一文，认为黎锦晖儿童歌舞剧创作中所表现出的"道德魅力""智慧的启迪""体能的培养"和"审美品质"的追求，都鲜明体现了"人本主义"的思想烙印。高虹《清唱剧〈长恨歌〉的旋律艺术》[④]从史学与旋律学角度对黄自清唱剧《长恨歌》的旋律写作及其音乐风格特点进行了较为深入的考察与分析。邓四春《青主的音乐创作观及其音乐创作》[⑤]一文，结合青主文论，对青主主要声乐创作进行分析，认为"青主无论在音乐创作思想与创作原则上，还是在音乐创作实践中都从音乐自身规律"和"内在灵魂不能自已的需求"出发，"创作出具有鲜明个性的歌曲，使他避免了狭隘的民族主义创作原则，既写出了用西方传统作曲技法表达中国文化精神的作品(《大江东去》)，又写出了具有浓郁民族音乐风格的作品(《我住长江头》)"。

京剧"样板戏"是特定历史时期的特定产物，其历史影响至今犹在。戴嘉枋《论京剧"样板戏"的音乐改革》[⑥]一文，通过对"文革"期间京剧"样板戏"音乐与传统京剧音乐的比较分析，认为"样板戏"音乐具有以下几个特点：一、以新创的板式丰富京剧板式体系；二、声腔体系中变化句式及其结构的多样化运用；

---

① 《音乐文化》2001卷，文化艺术出版社。
② 《音乐与表演》第1期。
③ 《天津音乐学院学报》第3期。
④ 《乐府新声》第4期。
⑤ 《音乐与表演》第2期。
⑥ 《黄钟》第3、4期。

三、赋予京剧音乐鲜明的人物个性和时代特征;四、采用中西混合乐队拓展京剧乐队的表现功能。上述音乐特点是“50—60年代以来中国戏曲音乐改革经验的结果”,“它虽然受到‘文革’期间极左思潮的影响,存在着人物音乐形象塑造上的‘高、大、全’的问题,但它在丰富京剧音乐的表现力和如何体现京剧音乐的戏剧性、时代性方面,还是做出了有益的历史探索”。冯光钰《音乐——戏曲现代戏之魂——兼及对京剧“样板戏”音乐的评价》[1]一文同样是以京剧“样板戏”为研究对象。作者认为,应以实事求是的态度对“样板戏”及其音乐做出客观的认识与评价,“一是应当把‘四人帮’的政治阴谋与广大文艺家的艺术创造区别开”;“二是应把‘四人帮’的‘样板’理论与京剧现代戏艺术实践的经验区分开”。现代戏的创作应发挥音乐在其中的“灵魂作用”。

此外,王大燕《雅俗共赏:新时期中国艺术歌曲创作主潮一瞥》[2]一文,以“雅俗共赏”为审美价值尺度与研究对象的取舍标准,对新时期以来艺术歌曲创作的几种主要不同类型进行了较为全面的梳理,并从其中富有代表性的作品与作家以及传播与接受几个角度分析、论述、肯定了新时期艺术歌曲“雅俗共赏”的价值追求,认为这一追求与特点构成了新时期中国艺术歌曲创作的主流。

乐史重写

近年来,有关“重写音乐史”问题的讨论倍受学界关注,本年度一些与此相关文章的发表更使其成为热点话题。《黄钟》第3期发表的梁茂春《重写音乐史——一个永恒的话题》、汪毓和《关于“重写音乐史”问题的几点感想》和陈聆群《我们的“抽屉”里有些什么?——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》三篇文章,分别从不同角度涉及重写音乐史的问题。梁文认为,“重写音乐史”是一个“永恒的话题”,因为历史的不断发展中将会有“新的史料被发掘,不断有新的音乐观念的萌生,新的研究者及作品的涌现,在当今多元化的时代应该永远记住‘重写音乐史’”。音乐史的重写“大体上可以包括个别重写、局部重写和彻底重写这三个层次”。汪文对近年来对其《中国近现代音乐史》一书的批评观点进行了简要的反驳与答辩,针对重写音乐史的不同观点,作者也提出了自己的看法,同时表示,音乐史学研究的“不断的‘重写’‘修订’”,正“一步步将我们的史学工

① 《交响》第4期。
② 《中国音乐学》第4期。

作推向前进”。陈文主要是就中国近现代音乐史研究中史料建设问题提出了自己的看法。作者认为,“史料工作应该是音乐史学研究的重要问题”,“文、谱、音、象、图、物齐全,方能构成中国近现代音乐史的完备史料”。因而,“着眼于未来,从基础工作做起”,多方面地加大资料收集与学科基础建设仍是当务之急,重写音乐史也“必须面向未来,从学科建设的基础工作做起”。

此外,冯灿文《解放思想实事求是继续深入地研究中国近现代音乐史》[①]一文认为:解放思想,即“把我们思想文化界在几十年中形成的不合时宜的思想定势打破,代之以符合实际的指导思想”,这是“写出大家比较满意的中国近现代音乐史”之关键所在。冯文慈《中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题》[②]一文,则就中国近现代音乐史的教学和论著中存在的主要问题提出如下观点:一、“中国的古老传统音乐文化和学堂乐歌以来的新音乐文化,在中国近现代音乐史的内容中应该并存并重,努力争取做到符合客观史实的平衡;并且近现代音乐史应该和古代音乐史恰当地衔接”;二、相对于对音乐创作表演的重视,中国近现代音乐史“对理论方面历史性成就的反映则相对薄弱”;三、“如果着眼点是在二十世纪中国音乐文化的历史,无论叙述传统音乐或新音乐,也需要考虑到两个传统在逐步互相靠近、互相渗透的客观事实”。对此,陈聆群发表《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》[③]一文,对冯文慈提出的“两个传统并存与古今衔接”问题表示赞同,并对1958年中国现代音乐史的修史工作进行了回顾与反思。

戴鹏海《还历史以本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一:陈洪和他的〈战时音乐〉》[④]一文,是作者继《“重写音乐史”:一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》[⑤]一文后,又一篇以个案研究为突破口“重新”书写历史的文章。作者针对陈洪1937年发表的《战时音乐》一文在当时以及中华人民共和国成立后现当代音乐史书中所遭遇的历史评价问题,进行了历史性的梳理与分析,强调应尊重史实,从根本上改变对该文及其作者的不公正的历史评价,“还历史以本来面目”。针对戴鹏海文章中重点提及的《中国近现代音乐史》一书对陈洪的历史评价问题,汪毓和发表《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》[⑥]一文,就某些具体问题进行了答辩与

① 《音乐艺术》第2期。
② 《天津音乐学院学报》第1期。
③ 《音乐艺术》第4期。
④ 《音乐艺术》第3期。
⑤ 《音乐艺术》,2001年第1期。
⑥ 《音乐艺术》第4期。

反批评。

百 年 回 顾

与往年相比，本年度关于20世纪中国音乐历程的回顾与反思性研究呈现降温趋势，发表文章主要以对百年来音乐创作的概览式梳理为主。此类文章主要有：梁茂春《百年风云百年歌——二十世纪中国歌曲创作发展脉络》[①]、蔡梦《20世纪中国音乐创作概览》[②]、杨瑞庆《中国儿童歌曲创作百年回顾》[③]等。

此外，不多的几篇有关20世纪中国音乐发展道路问题的宏观性思考文章，仍以“中西音乐关系”为主要切入点。周为民《从文化的视角谈当代“中国音乐之路”论辩中的“中西关系”问题》[④]一文，就20世纪末学界关于中国音乐出路问题的不同论点进行辨析，认为：“所谓‘复兴论’与‘西化论’表面上的分歧势同水火，但是在这种分歧的背后却隐藏着基本一致的思维理念，它们在本质上都属于‘一元化’的文化观念，二者的相同之处都是以各自的文化思维方式，以及所偏爱的文化观念来选择中国的音乐之路。”中国音乐文化应走向世界，“它应以中国传统的音乐文化为母语文化，以西方近现代的音乐文化为激发母语文化现代化活力的异体文化，借鉴中西方音乐文化之精华，创造出有中华民族文化特色的新型音乐文化”。凌瑞兰《西方音乐与20世纪中国音乐创作——兼论中西音乐融合的理论和实践》[⑤]一文，从对20世纪上半叶有关中西音乐观及其音乐创作实践的回顾，将西方音乐在20世纪中国音乐创作中的融入分为两个主要层面：一，“在西方音乐基因排列中植入中国音乐基因”；二，“中国音乐的基因肌体和西方音乐的骨架相结合”。并认为“这两类音乐形态作品中的第二类更具生命力，但它却没有实现世纪初人们期望产生能立于世界之林的音乐家和音乐作品的理想”。

韩钟恩《何以驱动，并之所以断代——通过20世纪中国音乐发展逻辑》[⑥]一文，将20世纪中国音乐发展分为“‘西乐’入关与‘学堂乐歌’捅开裂隙”“‘制度文化’定型并‘国家意识形态’在位”“‘西乐’再度入关之后”等几个大的历史时期；对20世纪中国新音乐的“发生”“驱动”“断裂”“换代”等历史逻辑作了深层解读

---

① 《音乐周报》，2001年12月14日至2002年2月22日共十期连载。
② 《中国音乐教育》，2001年起至2002年第5期分十章连载。
③ 《交响》第3期。
④ 《天津音乐学院学报》第2期。
⑤ 《天津音乐学院学报》第1期。
⑥ 《音乐探索》第1期。

与阐释,其历史言路的断代依据在于"社会依据和艺术原因"以及人的音乐"感性知觉经验"。

除上述几个主要方面的研究成果之外,值得一提的还有关于民族管弦乐与音乐表演的历史研究文章。明言《新时代、新探索、新成就、新问题——新时期以来民族管弦乐艺术的创作问题概观》①一文,对20世纪80年代至90年代初民族器乐创作进行了概要的勾勒,对创作中存在的一些理论问题作了探讨式梳理与分析。傅利民、郑毅生《中国民族管弦乐队的历史与展望》②一文,则对20世纪中国民族管弦乐队进行了简要回顾,并对民族管弦乐队的改革问题提出个人看法。郭建民《20世纪20—60年代的中国歌剧表演艺术》③一文,对中国歌剧从20世纪20年代早期的探索至"文革"前十年间"中国歌剧的第二次高潮",作了较为全面与深入的回顾与研究,同时对这四十余年间中国歌剧艺术创作中出现的"创作题材过于单一"、角色塑造中的"脸谱化、模式化现象"等不足与遗憾也进行了简要的总结。

(原载《中国音乐年鉴》2003卷,文化艺术出版社2011年版)

---

① 《星海音乐学院学报》第2期。
② 《音乐探索》第3期。
③ 《音乐研究》第3期。

2007 年中国近现代音乐史研究综述

白居易诗《内乡村路作》中有“渭村秋物应如此，枣赤梨红稻穗黄”一句，描绘了诗人看到乡野田间一派丰收景象的喜悦心情。综观 2007 年中国近现代音乐史研究，笔者愿以白居易诗形容之。概而言之，本年度中国近现代音乐史研究主要集中在音乐家、音乐作品、音乐教育与音乐思想研究等中国近现代音乐史学的几个基本研究领域，不少文著在研究视角的切入和理论深度的开掘等方面亦颇为引人注目，其中关于音乐家与音乐思潮的研究较以往有了更为深入的推进。

一、音乐家研究

音乐家研究向为音乐史学研究之重点所在。本年度对近现代音乐家的研究主要聚焦于王光祈、萧友梅、黎锦晖等几位重要历史人物。

王光祈是我国近代音乐学研究的奠基人和重要开拓者，近年来对他的研究一直呈现出较为活跃的学术态势。本年度王勇在博士论文修订的基础上出版了《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》①一书，这是近年来有关王光祈研究最为重要的学术成果。全书分为上、下两篇，上篇集中探求、梳理王光祈旅德生活的因由始末及其学术生活，下篇则专门考察介绍了作者所能见到的王光祈十六篇西文著述。本书最大特点在于其资料的丰富与翔实，其中大量史料由作者在旅德期间亲自查寻考证并加以译介分析，不但在史料挖掘上实现了大的突破，同时厘清了诸多以往模糊不清甚或

---

① 上海文艺音像出版社。本文引文未注明发表时间者均为 2007 年度发表、出版。

以讹传讹的历史结论，包括王光祈赴德留学的真正动因、走上音乐学研究道路的心路历程以及在当时为中外文化交流所作出的努力与贡献，等等。辩证唯物主义哲学认为，事物是普遍联系而非孤立静止的，这一认识是学术研究中所应遵循的重要治学方法与原则，王勇的王光祈研究便始终贯穿运用了这一学理思路，即书中所强调的“关联视角”。正是在这一视角的观照下，王光祈旅德就学音乐学的时空历程与心灵历程清晰地呈现在读者面前。作者对“关联视角”的成功把握，同样值得学界重视。

作为中国近代专业音乐教育奠基人与新型音乐创作先驱的萧友梅，同样是近年来学界重点关注的史学对象。萧友梅音乐思想研究成为本年度萧友梅研究中的重点。汪毓和撰文[①]认为，综观萧友梅众多言论与著述，可以见出，萧友梅音乐思想的核心是“音乐救国”，具体则又体现在以西为师的音乐教育主张、为人生而艺术的美学观点以及音乐为国家服务的爱国思想等几个方面。但以西为师的音乐教育主张和为人生而艺术的美学观点如何体现出音乐救国的核心思想，作者没有做出进一步论述。李兴梧《萧友梅“国乐”思想剖析》[②]一文，通过对萧友梅若干文论中有关国乐论述的解读，认为萧友梅对国乐的理解与追求主要是指学习西乐而创造中国新音乐，其中所显示出的中西交融的音乐思想符合中国音乐的历史发展。其实，“国乐”一词早在古代典籍《隋书》中即已出现，意指“国之雅乐”；近代以来随着民族观念的兴起，国乐一词在承载历史信息的同时被赋予了新的时代内涵并一度成为“五四”后使用率较高的音乐话语。近年来有关国乐思想的研究成果并不鲜见，该文如能在充分了解近代国乐思想发展与当代国乐研究现状的基础上做出更为深入的论述，无疑会有助于人们更为深刻地认识萧友梅的国乐思想及其本质。此外，冯长春通过对以往不被学界重视乃至忽视的萧友梅在20世纪20、30年代一些全国性音乐教育会议上所提交的议案的介绍与解读，同时对萧友梅相关音乐文献及音乐实践活动加以必要的链接，从而对萧友梅的音乐教育思想做出新的认识与阐发，使我们对萧友梅的音乐教育思想有了更为深入而全面的认识。文章[③]认为，贯穿萧友梅一生音乐活动的主导脉络及其多方面音乐实践的基本目的，都是为了中国的音乐教育，特别是专业音乐教育事业；其最终目的，是通过音乐教育培养新的音乐人才，创造与发展中国新音乐。萧友梅躬于实践的音乐教育思想与精神具有极大的现实意义，值得后人

---

① 《从对萧友梅音乐思想的评价想起——在“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会上的发言》，《人民音乐》，第2期。

② 《萧友梅“国乐”思想剖析》，《音乐探索》，第3期。

③ 《萧友梅音乐教育思想管窥——从萧友梅有关音乐教育的几项提案谈起》，《音乐与表演》，第1期。

学习与继承发扬。

黎锦晖是一位在儿童歌舞音乐和流行歌曲创作领域均做出开拓性贡献的音乐家，然而，从20世纪20年代直至当下，对其历史评价一直存在不同见解乃至严重分歧，毁誉参半、褒贬不一。如何客观认识黎锦晖的历史贡献与局限，正确评价其历史地位，是中国近现代音乐史研究所不可回避的一个重要课题。本年度黎锦晖研究取得较大进展。在1991年出版的《黎锦晖评传》基础上，孙继南再次推出黎锦晖研究的力作《黎锦晖与黎派音乐》①。全书力求还黎锦晖历史的本来面目，以丰厚的史料为依托和对黎锦晖音乐作品读解为基础，用史实说话，对黎锦晖曲折的人生道路、多元的音乐创作以及不同历史时期对黎锦晖的历史评价，进行了全面而深入的分析和论述。正如作者所指出的那样，面对不断发现的黎锦晖史料和进化着的历史评价，黎锦晖研究还在继续。因此，本书在"资料"和"附录"部分所列"年谱与谱后"、黎锦晖"音乐作品总目""参考文献"以及由黎锦晖夫人梁惠方撰写的《黎锦晖的后半生》和黎锦晖本人的两篇文稿，对于黎锦晖研究而言，同样具有极为重要的学术和史料价值。本书的出版将黎锦晖研究推进到一个新的学术前沿，项阳②、郭树群③分别撰文对本书给予了高度的评价。

与黎锦晖同时代的《国民党党歌》(代《国歌》)曲作者程懋筠是中国近现代音乐史上一位曾经深有影响并在音乐创作和音乐教育领域作出重要贡献的音乐家，但长期以来，由于社会政治因素的干预，台湾和大陆的两岸学界都不同程度有意或无意地忽略了对程懋筠的正视与研究。本年度李岩④、刘再生⑤先后发表有关程懋筠研究文章。李岩认为，不仅由于《国民党党歌》作为代《国歌》而在1928年后的民国史上实际产生的重要影响，更由于在抗战时期作为一名音乐家所表现出的爱国精神以及为推动学校音乐教育所作出的重要贡献，程懋筠理应引起学界的重视和纪念，回避历史乃至为我所需任意裁减历史都不是历史研究所应有的态度。该文在肯定程懋筠历史贡献的同时，也指出了程懋筠音乐思想中"以西衡中"观念的不足之处。刘再生则重点论述了程懋筠在任"江西省推行音乐教育委员会"主任委员期间的重要贡献，指出其一生的"闪光点"也正集中于此，程懋筠对中国近代音乐事业的历史贡献直到今天依然有着重要的借鉴意义。

与程懋筠相似，作为我国近现代著名合唱指挥家、音乐教育家的李抱忱，长

---

① 孙继南《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社，2007年版。

② 《黎锦晖：时代弄潮与世纪悲情》，《中国音乐》，第4期。

③ 《砥砺学术人生　洞明"黎派音乐"》，《音乐艺术》，第4期。

④ 《纪念程懋筠的理由及问题的评判》，《天籁》，第1期。

⑤ 《纪念一位"边缘"音乐家——程懋筠对中国近代音乐之历史贡献及其现实意义》，《人民音乐》，第11期。

期以来也没有引起学界的充分关注，对他的研究同样存在一定的分歧和争议。本年度向延生[1]、曲文静[2]分别撰文从不同角度回顾与介绍了李抱忱在中国近代音乐史上的贡献。向延生以“英文版《中国抗战歌曲集》”为题，介绍了抗战爆发后国民党中央宣传部国际宣传处约请李抱忱编辑英文版《中国抗战歌曲集》的简要经过及所选歌曲情况。文章在肯定李抱忱的历史贡献的同时，指出自李抱忱编辑英文版《中国抗战歌曲集》以来，我国到目前还没有出现第二本中英文对照、附钢琴伴奏谱而向世界各国发行的《中国抗日战争歌曲集》，这不利于让世界人民感受和了解中国人民在抗日战争中的困难与胜利。这一具有重要历史与现实意义的工作应当引起有关部门和有识之士的重视。曲文静则从全面观照李抱忱历史贡献的角度，对抗战时期李抱忱在合唱指挥、歌曲创作、编辑英文版《中国抗战歌曲集》以及在音乐教育和音乐理论方面的成就与建树，进行了较为全面的评述。

有分歧和争议就会出现学术论争，健康的学术争鸣活动是推动学术研究不断走向深入的重要途径。2005 年向延生发表《音乐家吴伯超的“忘”与“记”》一文，针对黄旭东编《吴伯超的音乐生涯》一书中部分篇什就吴伯超的历史评价问题提出自己的看法；随后，黄旭东发表《如何正确评价吴伯超——致向延生学兄》一文，表达了对这一问题不同认识。本年度向延生[3]发表回应文章就如何全面准确地评价吴伯超先生与黄旭东商榷。文章针对如何实事求是探讨问题、如何评价吴伯超的精神思想、吴伯超担任音乐院院长的背景、吴伯超与张曙、吴稚晖、陈立夫等人的关系以及黄旭东编《吴伯超的音乐生涯》一书中的若干史实问题，提出了自己的商榷意见与观点。

的确，许多历史人物是不能遗忘的。在今天音乐出版业从未有过的发展之际，有多少人记得人民音乐出版社的前身是什么？它的创始人又是谁？这些问题是与一个音乐家的名字联系在一起的，他就是钱君匋。近代中国第一个专业音乐书店是钱君匋创建的“万叶书店”，即今天人民音乐出版社的前身。以万叶书店为切入点，黄大岗[4]撰文对钱君匋在中国近现代音乐出版事业所作出的奠基性与开拓性贡献进行了较为详尽的介绍与论述，对万叶书店从创业到中华人民共和国成立后成为国家级重点音乐出版社的风雨历程做出了清晰的历史梳理，同时对钱君匋的艺术才华及其在音乐创作等方面的成就，进行了扼要的介绍

① 《李抱忱与英文版〈中国抗战歌曲集〉》，《中央音乐学院学报》，第 4 期。
② 《中国近代合唱事业的先驱——音乐家李抱忱百年诞辰纪念》，《中央音乐学院学报》，第 4 期。
③ 《全面准确地评价吴伯超先生——兼答黄旭东先生》，《人民音乐》，第 6 期。
④ 《我国第一个音乐出版社——钱君匋和万叶书店》，《中央音乐学院学报》，第 1、3 期。

与论述。

近代中国新音乐的发端是从学堂乐歌开始的，李叔同和沈心工则是20世纪初最为重要的乐歌作家。本年度陈净野[1]撰文认为李叔同从事乐歌创作活动在一定程度上受到了沈心工的影响，二者在音乐思想和教学方面虽有分歧，但在乐歌的编创手法上却有相同之处，至于李叔同作品的历史影响却要大于创作数量众多的沈心工，根源则在于乐歌作品的质量和文化魅力的不同。文章还对日本音乐教育家犬童球溪的生卒年进行了考证，指出其正确的生卒时间应为1879年3月20日—1943年10月19日。李叔同所作《送别》一歌即是取自犬童球溪《旅愁》曲调，而它的原曲则是美国作曲家奥德威的歌曲《梦见家园和母亲》。

近代中国音乐史学的发端人物是叶伯和，他在近代音乐与文化史上都作出过重要贡献，近年来对他的研究也逐渐引起学界的重视。本年度陈永发表《对叶伯和的再认识》[2]一文，对叶伯和在新音乐与新文化领域以及中国音乐史学研究等诸多方面的实践与贡献，进行了较为全面的介绍与论述。文章指出，叶伯和不仅是近代四川乃至西南地区新音乐的启蒙者与奠基人，其白话诗创作与中国音乐史研究更是开近代之先河。由此，作者提出中国近现代音乐史学研究的一种理论预设——"关注'边缘'音乐文化"，即要关注"音乐人之'音乐'与其他活动之间的关系"和"'主流中心音乐文化'与'其他区域音乐文化'之间的关系"。

音乐家是构成音乐历史的主体因素之一，它不但包括专业音乐家，同样也包括阿炳（华彦钧）这样的民间音乐家。阿炳是载入史册的我国近现代无数民间音乐家的代表性人物。本年度李岚清发表《我国民族音乐的奇才——我心目中的阿炳》[3]一文，对阿炳在不幸人生中所表现出的杰出的音乐才华给予了高度的评价。文章还根据有关文献资料与阿炳生前相识的回忆，记录了阿炳生前关于《二泉映月》等乐曲的录音过程，具有史料参考价值。

2007年是值得庆贺的一年。本年我国著名音乐教育家、音乐学家、音乐翻译家缪天瑞先生迎来百岁华诞，上海音乐学院则迎来了它的80年校庆。在人民音乐出版社出版《缪天瑞文存》的同时，音乐界也为缪先生举行了隆重的庆寿和学术活动。张振涛[4]、赵仲明[5]、冯长春[6]分别撰文，从不同角度高度评价了缪天

---

① 《李叔同与沈心工——兼议李叔同〈送别〉研究中的若干问题》，《人民音乐》，第5期。
② 《音乐艺术》第4期。
③ 《人民音乐》第3期。
④ 《百岁学人缪天瑞》，《人民音乐》第8期。
⑤ 《世纪人生　百年学问——为缪天瑞先生百岁华诞而作》，《中国音乐学》，第2期。
⑥ 《乐坛夫子　学苑师范——贺缪天瑞先生百岁华诞》，《人民音乐》，第8期。

瑞一生的音乐成就与学术风范。上海音乐学院学报校庆专刊则发表了有关谭小麟[①]、陈洪[②]、沈知白[③]、邓而敬[④]等上海音乐学院不同历史时期教师的研究或纪念性文章，这些文章从不同角度或某一方面展示了这些历史人物在上海音乐学院和中国近现代音乐史上所作出的重要贡献。

音乐家的逝世总是令人伤感，但他们留下的精神财富却不会一并逝去而是在不断丰富着音乐历史研究的对象。本年度发表了大量对已故现代音乐家的纪念性文章，主要有：于润洋[⑤]、梁茂春[⑥]、陈聆群[⑦]纪念廖辅叔文章；郑宝恒[⑧]、黄雪楠[⑨]纪念吕骥文章；戴鹏海[⑩]、张金娣[⑪]、俞子正[⑫]纪念温可铮文章；杨瑞敏[⑬]、陈家海[⑭]、姚恒璐[⑮]、冯光钰[⑯]纪念赵沨文章；黄远渝[⑰]纪念黄源澧文章；赵冬梅[⑱]纪念黎英海文章；靳学东[⑲]纪念王莘文章；伊善斌[⑳]纪念顾圣婴文章；贾宝琦[㉑]纪念查阜西文章，等等。这些纪念性文章将会成为此后上述音乐家研究的参考资料。

此外，本年度值得一提的有关近现代音乐家研究的文章还有孙星群[㉒]关于吕骥音乐思想的研究以及杨和平[㉓]关于浙江省籍音乐家俞绂棠、李凤云[㉔]关于天津琴家李允中和黄枕宇[㉕]关于翻译家张洪模的介绍与评述文章，此不一一详述。

---

① 陈铭志：《回忆谭小麟先生讲授的对位课纪要》，《音乐艺术》，第 3 期。
② 朱晓红：《陈洪文献研究综述》，《音乐艺术》，第 3 期。
③ 朱建：《追念恩师沈知白先生——纪念沈知白先生诞辰 100 周年》，《音乐艺术》，第 3 期。
④ 戴鹏海：《〈邓尔敬作品文论选〉编辑说明》，《音乐艺术》，第 3 期。
⑤《怀念廖公》，《中央音乐学院学报》，第 4 期。
⑥《默默地耕耘——纪念廖辅叔老师百年诞辰》，《中央音乐学院学报》，第 4 期。
⑦《国立音乐院—国立音专艰难创业的见证人——纪念廖辅叔先生百年诞辰》，《中央音乐学院学报》，第 4 期。
⑧《吕骥院长指引我走上开创音院扬琴教学之路》，《人民音乐》，第 3 期。
⑨《深深的怀念》，《人民音乐》，第 3 期。
⑩《温可铮教授的生平和业绩(1929—2007)——为悼念温先生辞世作》，《音乐艺术》，第 2 期。
⑪《温可铮对声乐艺术的贡献》，《人民音乐》，第 11 期。
⑫《远去的身影　永远的思念——悼念恩师温可铮教授》，《人民音乐》，第 11 期。
⑬《纪念新中国音乐教育的开拓者和领军人赵沨先生》，《人民音乐》，第 2 期。
⑭《赵沨与河南高等音乐教育》，《人民音乐》，第 2 期。
⑮《赵沨院长与我谈音乐教育和现代音乐》，《中央音乐学院学报》，第 1 期。
⑯《难忘的记忆　深切的缅怀——纪念赵沨老诞辰 90 周年暨逝世 5 周年》，《中央音乐学院学报》，第 1 期。
⑰《我的父亲黄源澧》，《人民音乐》，第 3 期。
⑱《勇于探索　精益求精——黎英海教授的音乐生涯》，《人民音乐》，第 6 期。
⑲《他用音符和心灵歌唱祖国——怀念王莘》，《人民音乐》，第 12 期。
⑳《曲终人去留馨香　琴声琴韵美名扬——纪念顾圣婴诞辰七十周年逝世四十周年》，《人民音乐》，第 12 期。
㉑《一代大师　德厚流光——深切怀念古琴艺术家查阜西先生》，《中央音乐学院学报》，第 2 期。
㉒《反躬崇实　穷神知化——吕骥音乐思想一二谈》，《人民音乐》，第 3 期。
㉓《俞绂棠的生命轨迹与贡献》，《中国音乐学》，第 2 期。
㉔《李允中与天津近现代琴坛》，《中国音乐学》，第 2 期。
㉕《翻译家张洪模——一位毕生为祖国音乐教育事业添砖加瓦的学者》，《中央音乐学院学报》，第 1 期。

二、音乐作品研究

历史音乐是构成音乐历史的最为重要的主体要素之一，本年度有关近现代音乐作品的分析与研究主要集中在钢琴音乐、管弦乐、新国乐、歌剧和流行歌曲等几个方面。

如果从1915年赵元任于《科学》杂志发表中国第一首钢琴作品《和平进行曲》算起的话，中国钢琴音乐创作已经走过了近一个世纪的历程。本年度周为民[①]撰文对20世纪中国钢琴音乐创作加以整体性回顾。文章认为，20世纪中国钢琴音乐创作具有现实主义思想的影响、民族化的表现、服务于人民群众的价值追求以及对新技法的不断学习与探索等多方面的鲜明特征。窦青、杨成秀撰写的《中国风格钢琴练习曲之历史演化溯源》[②]一文，则对20世纪30年代以来中国风格钢琴练习曲的创作与发展进行了较为概括的勾勒与梳理。作者将中国风格钢琴练习曲分为"不称为'练习曲'的钢琴练习曲""典型意义的钢琴练习曲""与艺术性相结合的钢琴练习曲"和"不称为'曲'的钢琴练习"等四种类型，并对这几种类型的练习曲进行了创作手法与演奏技术的剖析。

现代京剧《红灯记》是"样板戏"之一，钢琴伴唱《红灯记》则是在原作基础上为挽救钢琴命运的一种尝试性的嫁接式创作。戴嘉枋[③]撰文就钢琴伴唱《红灯记》的产生、版本演变及其音乐创作的特点进行了专门的分析，文章肯定了这一作品无论在"文革"时期还是以后都具有不容忽视的重要价值，指出正是由于这一尝试性创作，为后来钢琴协奏曲《黄河》和70年代初钢琴独奏曲的创作打下了一个坚实的舆论基础，并直接启迪了之后一些室内乐的改编创作。

除对20世纪或特定历史时期中国钢琴音乐进行整体回顾和专论之外，对作曲家个人钢琴作品的研究也取得一定成果，如王晔[④]对蒋祖馨钢琴音乐的研究。文章选取作曲家较有代表性的《庙会》和《山花集》两部钢琴组曲为对象，对这些作品的曲式结构、调式调性、和声手法、意境与风格等方面进行了较为全面的分析。类似简析性文章还有张云良《高为杰钢琴作品〈秋野〉的意境》[⑤]；王焰《崔世

① 《20世纪中国钢琴音乐创作的回顾与思考》，《中国音乐》，第2期。
② 《音乐艺术》第1期。
③ 《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》，《音乐研究》，第1期。
④ 《从〈庙会〉的古朴到〈山花〉的烂漫——蒋祖馨钢琴作品研究》，《中国音乐学》，第1期。
⑤ 《中国音乐学》第4期。

光〈山东风俗组曲〉的研究》[①]；张红霞、吴艳《丁善德钢琴音乐调性与和声思维模式初探》[②]；余京《丁善德钢琴作品在中国钢琴音乐发展中的地位》[③]；吴金宝《传统与现代的对话——江文也〈断章十六首〉创作技法浅析》[④]等文，此不一一评述。

有关管弦乐作品的研究主要集中在李焕之、朱践耳、马思聪等作曲家的部分作品。

蔡梦、钦丽丽分别撰文对李焕之、朱践耳管弦乐作品加以研究。蔡梦[⑤]选取李焕之的《汨罗江幻想曲》和《大地之诗》两部20世纪80年代以来创作的管弦乐作品为观照对象，对这两部作品的主题结构、发展手法及其艺术特色进行了较为全面而深入的分析。文章认为，李焕之“在专业修养和创作成就上所达到的高度和境界，足以使他成为从战争的艰苦环境和动乱岁月中成长起来的我国老一辈革命文艺家的杰出代表”。钦丽丽[⑥]则对朱践耳《第六交响曲》(《3Y》)以磁带和管弦乐队相结合的创作手法、作品中所表现出的音乐与语义的融合以及内容与形式上的统一等三个方面进行了论述，并对这部作品所表现出的作曲家对民间音乐的融合乃至对人类生存的思索给予了高度评价。

马思聪是我国近现代著名小提琴演奏家、作曲家，他创作的大量小提琴音乐作品在近现代中国小提琴音乐史上具有重要的开创性，其中对民族音乐手法的纯熟运用也是其音乐创作成功的重要原因。陈小莉的《马思聪小提琴乐曲创作的民族化表现手法——以〈内蒙组曲〉为例》[⑦]一文，从对《内蒙组曲》的旋律音调与发展手法、民族化的钢琴伴奏技法以及民族化的演奏技法等三个方面，对马思聪小提琴音乐创作中的民族化表现因素进行了较为深入的论述。

有关小提琴音乐的研究还可提到陈习[⑧]关于20世纪中国小提琴音乐中的民族因素的研究。作者将20世纪不同时期中国小提琴音乐民族风格分为“单一民族风格”“区域风格”和“多民族融和”三大类型；将民族音乐素材的运用分为“对民族音乐作品整体或部分曲调的引用”“对民族性音调与节奏的吸收”和“对民族器乐特有音响与演奏手法的模仿借鉴”三种方式。20世纪中国新音乐是在

---

① 《中国音乐学》第4期。
② 同上。
③ 《人民音乐》第3期。
④ 《中国音乐学》第4期。
⑤ 《李焕之新时期的器乐创作及其艺术特色》，《中国音乐学》，第1期。
⑥ 《多元交融　中西合璧——朱践耳〈第六交响曲〉艺术特色》，《中国音乐学》，第3期。
⑦ 《中国音乐》第2期。
⑧ 《20世纪中国小提琴音乐中的民族因素——关于风格类型、素材运用和反映生活等方面的研究》，《星海音乐学院学报》，第1期。

不断融会中西的过程中发展的，如何从具体音乐分析的角度总结其历史经验，值得中国近现代音乐史学界加以进一步的重视。

本年度有关近代新国乐的研究仍然集中于刘天华的二胡与琵琶音乐。胡志平和李晖分别发表《刘天华二胡曲乐音形态分析与探讨》[①]与《刘天华的三首琵琶曲解析》[②]两文，就刘天华作品进行音乐分析。前者通过详细的技术分析，从音乐形态学层面具体回答了刘天华是如何继承传统音乐、借鉴西洋音乐以创造新国乐的问题，认为刘天华能够“将西乐的手法、典型的西乐因素融化在中乐的躯体之中，达到了不着形迹的境界”，为其同代及后人所不及。后文则从琵琶演奏的角度，结合琵琶音乐的创作手法，对刘天华的《歌舞引》《改进操》《虚籁》三首琵琶曲进行了较为细致的艺术分析，指出刘天华的琵琶作品虽然仅此三首，但这些作品却“在琵琶音乐由传统向现代的过渡中起到了可贵的承上启下的作用”，其创作特点对此后琵琶音乐创作产生了深远的影响。

长期以来，在许多教科书和论著当中，聂耳作曲的《扬子江暴风雨》被作为歌剧论列，且被视作早期中国新歌剧的代表作。本年度满新颖[③]撰文针对《扬子江暴风雨》作为新歌剧的名实问题进行质疑，就这一作品究竟为歌剧还是话剧问题重新加以思考。作者认为，《扬子江暴风雨》从本质上来看应定位为“话剧加唱”或“加唱式话剧”而非真正意义上的歌剧样式。《扬子江暴风雨》在中国抗战话剧史上的地位不容抹杀，造成将这一作品定位为“新歌剧”的历史原因主要囿于当时国人歌剧观念的偏差，“新歌剧”的定位所反映出的时人歌剧观念的片面性与表面性，为中国歌剧的发展带来了一定的局限性。文章围绕“新歌剧”这一概念和《扬子江暴风雨》这一作品，对“新歌剧”的源头——加唱式话剧、聂耳的艺术道路及其与黎锦晖歌剧观的分歧、《扬子江暴风雨》被定为“歌剧”的历史真相以及新歌剧的主要艺术特点等问题进行了深入的分析与论述。

除前述孙继南著《黎锦晖与黎派音乐》一书对黎锦晖及其音乐的全面研究之外，本年度冯春玲先后发表文章就黎锦晖的流行歌曲创作进行了较为全面的音乐学分析。作者将黎锦晖流行歌曲分为“以爱情为主题的歌曲”“一般抒情歌曲”“积极向上、思想健康的爱国歌曲”“反封建、提倡民主平等思想的歌曲”“针砭时弊的现实主义作品”和“儿童歌曲及表现母爱、父爱思想的歌曲”共六大类，并选取每一种类的代表作进行了细致的举例分析。[④] 作者认为，黎锦晖流行歌曲创

---

① 《黄钟》第 2、3 期。

② 《交响》第 2 期。

③ 《是歌剧还是话剧——论〈扬子江暴风雨〉作为“新歌剧”的名与实》，《音乐研究》，第 3 期。

④ 《黎锦晖的流行歌曲创作》，《音乐研究》，第 2 期。

作的价值主要体现在“对古典诗词与民间曲调的运用与借鉴”“‘平民音乐’思想的实践”、“对简谱记谱法的普及”“爵士乐队伴奏的中国化”和“新的演唱风格的开拓”等几个方面；其不足之处在于“游离于时代大潮边缘的创作取向”和“对流行歌曲艺术价值与功能的认识不足”；其历史意义则主要体现在黎锦晖对流行歌曲这一音乐体裁的开创、对中外音乐的融汇、对新思想新文化的宣传、爱国思想与平民音乐思想的实践以及游离于时代大潮并受商业利益驱使所带来的历史教训等几个方面。①

除上述几个主要方面的作品研究外，值得一提的还有关于近代革命歌曲与救亡歌曲的研究。刘小兰的《赣南客家民歌与中央苏区红色歌谣传承关系研究》②一文，从比较研究的角度探讨了20世纪30年代中央苏区兴起的革命歌曲与赣南民歌之间的生存与文化关系，遗憾的是文章未能提供一定数量的作品加以实例分析。《救亡进行曲》是孙慎于1936年创作的一首抗日救亡歌曲，曾在当时广为传唱。本年度傅庚辰③撰文对这首歌曲进行了简要的介绍和分析，并将其譬喻为“《义勇军进行曲》的姊妹篇”。

三、音乐思潮研究

一部中国近现代音乐史就是一部音乐思想纷争迭起并与音乐实践共时运动发展的音乐思潮史，音乐思想与思潮研究正日渐引起学界重视。本年度有关中国近现代音乐思潮研究取得重要进展，主要表现在中国近代音乐思潮、20世纪中国音乐思想论争和毛泽东音乐思想研究以及对“文革”中音乐大批判的反思等几个方面。

“救亡派”与“学院派”的人为分划以及二者之间长期存在的思想分歧与批评对峙，是20世纪30年代后中国近现代音乐史中值得注意的一个重要历史现象。冯长春《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》④一文，以翔实而丰富的史料，深入地论述了造成这一历史现象的根本原因、发展过程及其深刻的思想实质。文章将三四十年代有关学院派的纷争与批判分为三个阶段：第一阶段是“新兴音乐”崛起后，左翼音乐家对学院派的定位与批评；第二

① 《黎锦晖流行歌曲创作的历史思考》，《星海音乐学院学报》，第1期。
② 《人民音乐》第5期。
③ 《〈义勇军进行曲〉的姊妹篇——评〈救亡进行曲〉》，《人民音乐》，第3期。
④ 《黄钟》第2期。

阶段是全面抗战爆发后，部分学院音乐家和救亡派音乐家针对抗战歌曲创作中“技术至上”和“技巧贫乏”的问题展开论争；第三阶段是40年代后期，新音乐权力话语针对学院派所进行的攻击与贬斥。文章认为，“救亡派”与“学院派”之间的分歧与对峙，其根源在于双方对新音乐本质认识的不同，对音乐创作技术与音乐功能要求的不同，最终则在“左”的思想与宗派主义的影响下演变为音乐领域里的思想斗争与政治斗争。

本年度冯长春出版《中国近代音乐思潮研究》[①]一书，这是中国近代音乐史学中第一部以音乐思潮为研究对象的专著。全书主体部分共分六章，分别对清末民初音乐启民思潮与学习西乐思潮的兴起、20世纪20年代的音乐美育思潮、20—40年代的学习西乐思潮、20—30年代的国粹主义思潮、20—40年代的国乐改进思潮和30—40年代的救亡音乐思潮进行了全面而详细的论述。该书依托坚实的史料基础，力求历史与逻辑的统一，史论结合，“以较强的历史意识和美学意识，对近代以来中国音乐思潮发展的历史规律与逻辑线索进行了深入的梳理与剖析，因而使近代中国音乐思潮的发展与衍变有了一个清晰的历史面貌”，“将学界同仁对于音乐思潮及其研究的认识和把握推进到一个新阶段”。[②]

本年度对20世纪中国音乐思想的整体梳理与反思性成果，是由梁茂春主编、十余位学者集体撰写的“20世纪中国学术论辩”丛书之一的《中国音乐论辩》[③]一书。该书着眼于20世纪中国音乐史上产生重大影响的音乐论争，取宏大视角作深入论述，将自20世纪初叶新旧音乐思潮的交替斗争至20世纪末多元纷争中的音乐论辩进行了富有历史逻辑的梳理与剖析，其中涉及30、40年代“救亡派”与“学院派”的历史纷争、对黎锦晖的批评、“吕贺之争”、60、70年代的音乐大批判、新时期的音乐争鸣等各个历史时期产生重要影响的音乐论辩，从音乐批评这一视角对20世纪中国音乐的发展进行了或详或略的勾勒与论述。

20世纪中国音乐思潮的发展是与特定历史时期的政治思潮分不开的，“文革”时期尤为如此。深刻地揭示与反思“文革”对中国现代音乐文化所带来的巨大创伤与破坏，是中国现代音乐史研究中值得继续深入的重要课题。本年度梁茂春[④]与蔡良玉[⑤]发表相关论文论述“文革”时期所特有的历史景观——“音乐大批判”。这些横扫人类一切优秀音乐文化的大批判，既包括对歌剧《长征》《洪湖

---

① 人民音乐出版社。

② 《序：历史批评与美学批评相结合的理论品格》，冯长春《中国近代音乐思潮研究》，人民音乐出版社。

③ 百花洲文艺出版社。

④ 《论“文革”中的音乐大批判》，《黄钟》，第1期。

⑤ 《“文革”时期对西方音乐的批判——用“阶级分析”的方法解读西方音乐作品的极左典型》，《黄钟》，第3期。

赤卫队》,小提琴协奏曲《梁祝》等优秀新音乐作品乃至30年代“国防音乐”的大批判;也包括整个“文革”时期以“阶级分析”方法解读西方音乐作品的极左行为。这些荒诞而可悲的大批判以及隐藏其后的极左思潮,对中国音乐文化的发展与音乐史学的建设带来了巨大的破坏与冲击。客观、理性地总结这一时期极左政治对音乐文化的严酷钳制与极端破坏,从中吸取历史教训以警示后人,依然是一件深具历史意义与现实意义的事情。

特定历史时期的现代中国文艺思想不仅与政治思潮密切相关,而且往往是个别政治领袖文艺思想甚或文艺批示的反映,毛泽东时代的文艺思想即是如此。毛泽东不仅是一位杰出的革命家、政治家、军事家和思想家,同时也是一位在诗文创作和文艺理论方面深有造诣的艺术家,他的有关文学艺术的理论思想对40年代以后中国文艺的发展产生了重要而深远的影响,其中包括他在不同历史阶段有关音乐问题的若干讲话与批示,这些讲话与批示因而具有非同一般的政治意义。汪义晓《毛泽东音乐思想考》[①]一文,第一次以专文讨论的形式,对毛泽东1956年8月《同音乐工作者的谈话》、1962年12月《对〈文艺报〉刊载的三篇文章的批语》、1962年12月《关于文艺工作的批语》、1964年6月《对中宣部关于全国文联和各协会整风情况的报告的批语》、1964年9月《关于〈对中央音乐学院的意见〉的批语》等反映毛泽东音乐思想的文献进行了较为全面的梳理与分析,并对毛泽东有关音乐论述的影响、毛泽东音乐思想的理论意义与历史地位,做出了实事求是的论述与评价。

四、音乐教育研究

近代中国早期新式音乐教育的兴起是与在华传教士的活动分不开的。本年度宫宏宇[②]撰文对第一次鸦片战争前后(1838—1856)和第二次鸦片战争前后(1856—1903)在华教会学校与音乐教学的历史进行了专门的考察与研究。文章在占有大量翔实史料的基础上,对19世纪后期教会学校的音乐教学状况进行了较为详尽的介绍,同时对传教士在学校音乐的制度化方面所作出的努力、传教士与教会学校对中国近代音乐教育的影响等问题进行了充分的论述。作者认为,传教士在中国开办的教会学堂是我国“学堂乐歌”的策源地,教会学校不仅开创

---

① 《黄钟》第1期。
② 《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》,《音乐研究》,第1、2期。

了中国学校音乐教育之先河，而且为中国 20 世纪 20 年代后期所兴起的专业音乐教育培养了一定的人才，对于传教士在中国近代音乐史上的作用必须加以客观、历史地评价。

近代中国新式音乐教育的兴起与发展也是与美育思想的萌发紧密联系在一起的。本年度李岩发表《“美育”之兴起、确立及景观》①一文，从对 19 世纪末康有为最早使用“美术”一词，进而王国维提出“美育”思想，直至此后曾志忞、蔡元培、吴梦非、黎锦晖等文化界、音乐界先驱对美育的发展所作出的贡献进行了较为全面的梳理与论述，从而对自清末至“五四”新文化运动时期美育思想以及内涵于其中的音乐美育实践勾勒出一条较为清晰的历史脉络。

有关近代早期音乐教育的研究文章，值得关注的还有红帆发表的《清末云南学校艺术教育》②一文。文章就清末云南学校艺术教育包括学校音乐教育状况进行了较为深入的介绍性研究，展示了以往学界所未注意到的相关音乐史料，比如云南两级师范学堂简易师范科图画教授周维桢于宣统元年(1908)创办的女子风琴传习所，为目前所见最早有关云南培养专门音乐人才的史料。作者指出，清末云南学校艺术教育的师资来源主要在于留日学生、来滇西方传教士、自学成才者和本土传统音乐爱好者等几个方面，教会学校艺术教育是云南近代艺术教育的开端，各级公立学校尤其是师范类学校是开设有新式艺术教育的主要场所。本文涉及的音乐类史料值得重视，文中对清末艺术师资来源的归纳也具有一定的普遍意义。

作为维新派代表人物之一的康有为是我国近代最早极力倡导新式学校音乐教育者，身为著名艺术家的丰子恺在中国近代音乐史上也占有一席之地，而以音乐美学与歌曲创作闻名的青主则是 20 世纪 30 年代富有影响的音乐家，此三者或有联系的话，那就是他们都以不同方式参与或发表了各自对音乐教育的认识与态度。本年度褚灏撰文分别对康有为、丰子恺和青主的音乐教育思想加以研究③。作者认为，康有为之所以提倡音乐教育，除受国外重视音乐教育的影响外，其思想实质还是与先秦礼乐治国思想一脉相承并在此基础上升华而成。文章对康有为《大同书》等文献中所体现出的音乐教育思想进行了认真的梳理与剖析，认为康有为对礼乐思想作了新的发展，其要旨在于扬古人礼乐育人之圣意而

---

① 《黄钟》第 1 期。

② 《中国音乐》第 4 期。

③ 《扬先贤“礼乐”育人、治国之圣意》，《中国音乐》，第 4 期；《养成“健全人格”造就“艺术的人生”——丰子恺的音乐教育思想》，《音乐研究》，第 4 期；《拯救人类的灵魂——青主的音乐教育思想》，《音乐与表演》，第 4 期。

不为恢复古代礼乐僵化之规；乐不再是礼的附庸，要以乐辅德，更要以乐开智。在当时的历史条件下，康有为的音乐教育思想及其在“万木草堂”的音乐教育实践活动值得肯定。对于丰子恺的音乐教育思想，作者将其归纳为以下几点：一、音乐教育是培养“健全人格”的最有力的手段；二、音乐是造就“艺术的人生”的途径；三、音乐教育要“以人格为先，技术为次”且“善巧兼备”。文章就以上三个方面进行了深入的分析与论述。关于青主的研究，学界以往主要关注其音乐美学思想与音乐创作两个方面，褚灏则就青主文论中所反映出的音乐教育思想进行了较为深入的解读与剖析。文章认为，青主音乐教育的目的在于拯救人类的灵魂，复归被异化了人性；此外，青主主张突出音乐艺术的自律性特征，注重发展专业音乐教育以及强调各类学校音乐要确保教育质量的思想认识，对于树立“以人为本的音乐教育目的观”和促进我国现代新音乐与学校音乐美育的发展都具有重要的现实意义。

除上述有关音乐思想与我国早期音乐教育的研究之外，上海音乐学院学报校庆专栏还刊发了陈聆群①、刘靖之②以及桑桐③和钱仁康④等回顾上海音乐学院历史的专题研究或回忆性文章，对上海音乐学院从其前身国立音乐院到国立音乐专艰难发展的历史道路进行了或详或略的不同角度的介绍与论述。类似文章还可提到孙星群《国立福建音专史要》⑤一文。文章以大量史料为依据，将国立福建音专从其前身——1937 年创办的福建省音乐师资训练班、1940 年创办的福建省音乐专科学校，至 1942 年升为国立福建音乐专科学校的历史进行简要的梳理与介绍。

五、中外音乐文化交流研究

近代在华外国音乐家的音乐活动是值得学界重视的一个历史现象，他们已经成为中国近现代音乐发展中一个不可割裂的有机组成部分。本年度有关这一领域的研究也取得了一定的进展。

19 世纪 80 年代由时任中国海关总税务司的英国人罗伯特·赫德创办的

---

① 《从国立音乐院到国立音乐专科学校的创业十年》,《音乐艺术》,第 3 期。
② 《欧洲音乐院与上海音乐学院》,《音乐艺术》,第 3 期。
③ 《往事琐忆——纪念母校成立八十周年》,《音乐艺术》,第 3 期。
④ 《国立音乐院和国立音专没有抛弃民族传统》,《音乐艺术》,第 3 期。
⑤ 《天籁》第 2 期。

“铜管乐队”曾在当时产生了不小的影响，李云《赫德爵士与中国音乐的西传》①一文通过对赫德热爱音乐并创办“赫德乐队”、积极筹划派出中国代表团参加1884年在英举办的国际希尔兹博览会并介绍中国音乐、支持比利时人阿理嗣写成并推介《中国音乐》一书等几个音乐史实的介绍，论述了赫德对中外音乐文化交流特别是中乐西传方面所作出的独特贡献。

梅百器（马里奥·帕奇）是一位对中国近代管弦乐产生重要影响的意大利指挥家，由他执棒的上海工部局管弦乐队一度成为亚洲一流的交响乐队。陈瑞泉《辉煌与凄凉交织的生命乐章——梅百器对中国近代管弦乐事业的贡献》②一文，对梅百器其人、梅百器与上海工部局管弦乐队以及他对中国音乐的看法及其凄凉的晚年生活进行了简要的介绍，同时强调对于20世纪二三十年代在沪外国音乐家的研究亟待引起学界的进一步重视与关注。

此外，汪之成著《俄侨音乐家在上海(1920s—1940s)》③一书值得关注。该著以大量的图文史料将民国时期俄侨音乐家在上海的活动作为聚焦的对象，将这一时期在沪俄侨文艺团体、上海工部局乐队和上海国立音专的俄裔音乐家的音乐表演与音乐教育活动进行了较为全面的叙述，同时还介绍了大量访沪演出的著名俄侨音乐家和驻沪俄侨乐队。本书的出版填补了在沪俄侨音乐家研究的空白。

六、史实考证与文献整理

还历史以本来面目是历史研究的根本目的之一。本年度不少文章旨在通过史料的分析与研究以还原历史的真相。

署名“匪石”、发表于1903年的《中国音乐改良说》一文曾被誉为“中国近代音乐史的第一声春雷，是启迪同时期音乐家创作‘新音乐’的号角……是我国‘睁眼看世界’的第一篇完整而系统的音乐论文，可称为我国近代音乐史的启蒙之作”。④ 然而，匪石其人究竟是谁，本年度却有新的不同认识。张乐在《此匪石非彼匪石》⑤一文中，对以往学术界认为匪石即著名词学家陈匪石先生的成说表示

① 《乐府新声》第3期。
② 《人民音乐》第10期。
③ 上海音乐学院出版社。
④ 张静蔚《中国近代音乐史的珍贵文献——纪念〈中国音乐改良说〉发表100周年》，《音乐研究》，2003年第3期。
⑤ 《音乐研究》第4期。

质疑，认为还存在另一个匪石，词学家陈匪石并非《中国音乐改良说》的作者。文章介绍了《中国音乐改良说》作者匪石在《浙江潮》刊物上发表的大量文论，并通过相关佐证，认为匪石为浙江人而陈匪石是南京人；二人虽同有留日经历但匪石在前而陈匪石在后；陈匪石专长在于词学而匪石则是一位学识渊博并提出诸多改革主张的有志青年。问题的提出值得重视，但由于作者目前尚未能查寻到更为详细的有关匪石的个人信息，因而，《中国音乐改良说》的作者匪石仍需作进一步的考证与研究。

长期以来，由于社会政治、历史偏见以及史学观念等因素的影响，有关革命音乐家聂耳、冼星海与近代中国专业音乐教育奠基人萧友梅之间的是非恩怨，乃至 1929 年暑假国立音专所发生的"学潮"风波的始末与缘由等问题，都没有引起学界充分的重视和认真的考证与研究。事关如何实事求是地认识与评价历史人物问题，刘再生以《音乐界的一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的"是非恩怨"》[①]一文，本着还历史以本来面目的史学精神，以翔实的史料与富有逻辑的论证，对萧友梅在"学潮"问题、聂耳报考国立音专未果等历史事件中的态度与作用，进行了深入的论述，使学界对上述问题第一次有了一个清晰而客观的历史认识与评价。

2005 年伍雍谊编著出版了《人民音乐家吕骥传》[②]一书，本年度乔书田发表文章[③]就本书第一、二节中的部分内容提出质疑，认为伍雍谊著作与乔书田访问吕骥本人而后经吕骥校订、补充后的吕骥年表"昆仲颠倒，职务全非，与真实历史相差甚远"。此外，周柱铨撰文[④]就目前所见两份马思聪年谱（一为钟立民、金帆编著；一为张静蔚编著）中所存在的史实误差问题提出疑义，并提供了马思聪在坪石——管埠期间的史料。李庆丰撰文[⑤]就革命民歌《八月桂花遍地开》的改编者、归属地、原曲调俗曲《八段锦》以及《八月桂花遍地开》对原民歌的新发展等问题进行了较为细致的考析与论述。

新史料的发现是推进史学研究的重要因素。本年度孙海有关齐尔品、萧友梅史料的新发现值得关注。

齐尔品（亚历山大·车列普宁）是一位有着世界影响的俄裔音乐家，20 世纪 30 年代齐尔品曾在上海短暂居留，但却对中国音乐家产生了重要的影响，他对

---

① 《音乐艺术》第 3 期。
② 中国文联出版社。
③ 《对〈人民音乐家吕骥传〉部分内容的质疑》，《中央音乐学院学报》，第 2 期。
④ 《有关马思聪在坪石——管埠的史料》，《人民音乐》，第 5 期。
⑤ 《关于〈八月桂花遍地开〉的几个问题》，《音乐研究》，第 2 期。

中国音乐的喜爱和见解以及对中国新音乐作品的推介，成为中外音乐文化交流的有力见证，这其中包括他于1935年在美国发表的《现代中国的音乐》一文。孙海文章[①]对《现代中国的音乐》一文主要内容的介绍，为学界进一步了解和研究齐尔品提供了一份重要的史料线索。此外，孙海《萧友梅留德史料新探》[②]一文是萧友梅史料发现与研究中的重要成果。作者在萧友梅曾就学的莱比锡大学收集到萧友梅在读期间共计五个类别的18页原始资料，其中包括萧友梅入学与更改专业时的注册登记表、博士论文的评语与评分、莱比锡大学向萧友梅颁发的博士证书及附件等重要文件。这些新史料的发现使得以往有关萧友梅生平的诸多模糊之处变得清晰起来。

由黄旭东、汪朴编著的《萧友梅编年纪事稿》[③]一书，是近年来萧友梅研究及其史料收集的重要收获。全书以编年体分为"家事纪略""生平纪年"和"身后记事"三大部分，在年谱纪事为主干的同时，编著者还同时增加了"时政提要"、相关人物的历史"回忆"、学者"论评"以及编者"按语"等相关链接，配以大量珍贵历史图片，图文并茂地展示了萧友梅为中国专业音乐教育而鞠躬尽瘁的一生。尤为重要的是，本书中许多从档案馆发掘出的鲜为人知的珍贵史料是第一次拂去历史的尘埃而向学界展示，编著者还同时对不同史料进行了详细的甄别辨伪，力求还原历史的真实。史料建设是历史研究的基础，尊重史实则是历史研究最为根本的原则，本书的出版不仅对于萧友梅研究具有极为重要的学术价值，对于整个中国近现代音乐史研究而言都具有极大的启示作用。因而，"本书之价值及发人深省处，其实已远远超出其图文的有限范围之处"[④]。此外，黄旭东和汪朴还专就萧友梅留日年份、回国日期及参加清廷考试时间的史实问题发表文章[⑤]进行考证，并由此强调指出，史学研究中在引用前人留下的文字资料尤其是当事人的自述时，应尽可能掌握更多的史料，联系人物的活动与事件的前因后果或各种关系，从各个角度辨析历史的真实，只有这样才有可能更加接近和符合历史的原貌。

此外，有关新史料的发现与研究，还可提到刘再生[⑥]对李华萱《音乐奇零》一

---

① 《齐尔品〈现代中国的音乐〉译读随感》，《音乐艺术》，第3期。
② 《音乐研究》第1期。
③ 中央音乐学院出版社。
④ 居其宏《一份极具史料价值和学术价值的珍贵文献——写在〈萧友梅编年纪事稿〉出版之际》，《人民音乐》，第12期。
⑤ 《萧友梅留日年份、回国日期及参加清廷考试时间考辨——旧资料重读与新史料初探》，《音乐研究》，第3期。
⑥ 《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，《音乐研究》，第4期。

书的探析与研究。李华萱是一位曾经做出过许多贡献的音乐教育家，《音乐奇零》一书收录了李华萱部分文稿以及王光祈1927年写给李华萱的五封书信，这些新发现的王光祈书信具有重要的史料价值。文章还对李华萱于1922年在中华教育改进社第二次年会上的提案及其音乐教育业绩和对中国传统音乐搜集整理方面所作出的贡献，进行了较为深入的论述与评价。

除上述史实辨证、新史料研究类成果外，戴俊超[①]、汪毓和[②]、邹佳宏[③]分别关于"山歌社"、"香港中华音乐院"和"国乐改进社"《音乐杂志》的研究也值得重视。上海国立音乐院"山歌社"是近代学院或大学中成立的音乐团体中最为引人注目者之一。本年度戴俊超关于"山歌社"的研究值得重视。作者通过大量而翔实的史料，对"山歌社"存在的不同历史时期及其主要活动进行了深入而细致的梳理与论述。文章认为："'山歌社'秉承五四时期目光向下的民谣研究学术传统，并与抗战时期的'新音乐运动'紧密相连，在长达5年的时间内，进行了包括音乐理论、音乐教育、音乐表演等广泛的艺术实践活动，为我国音乐事业的发展做出了显著的贡献。"成立于1947年的香港中华音乐院是40年代后期香港音乐活动中具有重要影响的音乐院校，汪毓和撰文就香港中华音乐院的创办背景、师资队伍、主要音乐活动等做出了初步的考证与研究。刘天华发起创立的"国乐改进社"是五四后最具影响力的致力于改进国乐、发展新国乐的社团组织，今天，当我们回溯它的历史贡献时，其社刊《音乐杂志》成为最为重要的历史文献。邹佳宏《对国乐改进社〈音乐杂志〉的研究》一文，对《音乐杂志》这一五四时期最具影响力之一的音乐期刊，从其办刊宗旨、刊物的特点与刊发文章的主要内容等方面进行了较为简要的介绍与评述，同时指出国乐改进社致力于挖掘、保护、传承与发展国乐的追求，对于中国当代音乐文化的发展具有重要的现实意义。

本年度中国近现代音乐史研究主要集中于上述几个大的方面。此外，还可提到明言[④]和梁茂春[⑤]对20世纪中国新音乐的建树与局限以及中国近现代音乐史研究中的不足与空白等问题所做的宏观性论述。前者将自20世纪初叶"学堂乐歌"至80年代末以来"后新时期"的中国新音乐发展中的建树与局限，进行了概要的归纳与阐释，从宏观角度对20世纪中国新音乐史做出理论性的总结；后者则以台湾和香港音乐研究为例，提出"让音乐史研究更全面"的呼吁，同时对港

---

① 《国立音乐院"山歌社"及其活动历史回顾》，《中央音乐学院学报》第1、2期；〈国立音乐院"山歌社"的活动历史回顾〉，《音乐艺术》，第3期。

② 《对香港中华音乐院的调查和研究》，《中央音乐学院学报》，第3期。

③ 《对国乐改进社〈音乐杂志〉的研究》，《中国音乐》，第3期。

④ 《鸟瞰20世纪中国新音乐的建树与局限》，《天籁》，第1期。

⑤ 《让音乐史研究更全面——关于台湾、香港音乐研究》，《音乐艺术》，第2期。

台音乐研究的现状以及港台音乐在近现代的发展脉络与文化特征，进行了较为概括的介绍与总结。

总的来看，近年来的中国近现代音乐史研究已然呈现出研究视域不断拓展、史料意识得以增强、学理规范与理论高度逐步提升、批评与争鸣日渐活跃、微观透视与宏观驾驭携手并进的良好局面。希望在这一良好局面的基础上，中国近现代音乐史学能够进一步拓展视野、更新观念、增强学科意识与问题意识，关注历史音乐本体与重视基础理论建设和新史料的发掘工作，从而使这一学科能够在稳健发展中取得更为引人注目的成就。

（原载《中国音乐年鉴》2008卷，
文化艺术出版社2011年版）